VINCENT D'INDY

COURS

DE

COMPOSITION MUSICALE

DEUXIÈME LIVRE — SECONDE PARTIE

RÉDIGÉ PAR

AUGUSTE SÉRIEYX

D'après les notes prises aux Classes de Composition

DE LA SCHOLA CANTORUM

EN 1901-1902



PARIS

DURAND ET CIE ÉDITEURS

4, Place de la Madeleine

COURS

DE

COMPOSITION MUSICALE

DEUXIÈME LIVRE — SECONDE PARTIE

VINCENT D'INDY

COURS
DE
COMPOSITION MUSICALE

DEUXIÈME LIVRE — SECONDE PARTIE

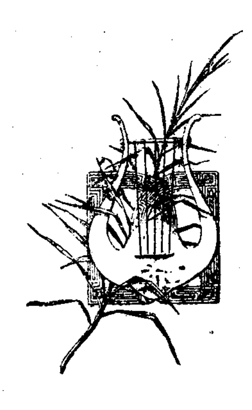
RÉDIGÉ PAR

AUGUSTE SÉRIEYX

D'après les notes prises aux Classes de Composition

DE LA SCHOLA CANTORUM

EN 1901-1902



PARIS
DURAND ET CIE, ÉDITEURS
4, Place de la Madeleine

INTRODUCTION

I. Les Formes Symphoniques Orchestrales.
II. Remarques historiques et pratiques sur les Instruments.
III. Le Langage instrumental et le Langage verbal.

I

Les Formes Symphoniques Orchestrales.

L'immense variété des **Formes Symphoniques,** à l'étude desquelles est consacré le Deuxième Livre de ce Cours de Composition musicale, rendu nécessaire la subdivision de ce Livre en deux Parties : la *Première Partie* concernait seulement les formes symphoniques élémentaires, celles dont l'exécution est généralement limitée à *un seul instrument récitant,* avec ou sans instrument accompagnateur : Fugue, Suite, Sonate, Variation. Ainsi se trouvaient réservées pour la présente *Seconde Partie* du Deuxième Livre toutes les formes symphoniques plus complexes, dont l'étude nécessite la connaissance préalable de l'Instrumentation.

Dans un ouvrage essentiellement didactique comme celui-ci, la préoccupation de la plus grande clarté doit primer toutes les autres, quand bien même il en résulterait quelque classification d'apparence un peu arbitraire : telle est la raison pour laquelle on a ajourné jusqu'au moment où l'élève est familiarisé avec les formes symphoniques *en tant que formes,* l'étude de la *polyphonie orchestrale* et de ses élé-

ments, *en tant que moyen* concourant à la réalisation de l'œuvre symphonique.

Il ne saurait être ici question de fournir au lecteur un nouveau *Traité de l'Orchestre et de l'Instrumentation*, pas plus que l'on n'a entendu donner, au Premier Livre, de véritables *Traités du Rythme, de la Mélodie et de l'Harmonie* : chacune de ces matières comporte des ouvrages spéciaux, dont l'étude doit précéder celle de la Composition musicale, comme l'étude de la *Grammaire* et de la *Syntaxe* précède celle de la Composition littéraire. Mais, de même que quelques considérations générales sur l'Art symphonique et sur la Construction musicale avaient leur place au début de la Première Partie de ce Deuxième Livre, ainsi il a paru opportun de faire précéder cette Seconde Partie par quelques observations concernant l'ORCHESTRE, la fonction et l'emploi normal de chacun de ses principaux instruments, ainsi que les lois élémentaires du véritable LANGAGE INSTRUMENTAL par lequel ils s'expriment, langage analogue en tout point au LANGAGE VERBAL par lequel nous exprimons nos idées.

Il n'y a point lieu d'être surpris de rencontrer ici quelques aperçus d'ordre éminemment *général*, qui eussent trouvé au début du COURS DE COMPOSITION une place tout aussi légitime : l'expérience montre que le lecteur, qui nous a suivis depuis ce début, est maintenant beaucoup plus apte à en pénétrer toute la portée. Or, nous n'avons point d'autre but que l'*enseignement méthodique* de ce qui a trait à la Composition musicale ; et les nécessités de la *méthode* nous ont déjà contraints à certaines transpositions, ainsi qu'on a pu le voir notamment à propos des *motifs cycliques* ou *conducteurs*, dont plusieurs ont été empruntés, par avance, à des œuvres qui appartiennent aux matières traitées dans le présent volume (1). Un rapide aperçu de ces matières fera prévoir l'opportunité d'autres transpositions analogues ou corrélatives, qui se rencontreront au cours des *six chapitres* qui vont suivre.

Le **Concert** et le **Concerto à Solistes** font l'objet du premier chapitre : il s'agit donc encore d'une forme où l'instrument récitant est *seul*, en principe, tout autant sinon plus que dans la *Sonate pour piano et violon*, par exemple. Toutefois, comme le rôle de l'accompagnateur est ici dévolu à l'Orchestre tout entier, l'étude du *Concert* et du *Concerto* ne pouvait prendre place qu'après les quelques notions concernant l'Orchestre lui-même qui sont exposées dans la présente Introduction.

(1) Voir, dans la Première Partie du Deuxième Livre (p. 379 et suiv.), les thèmes appartenant à la *Symphonie pastorale* de BEETHOVEN, au *Quintette* de César FRANCK et à la *Symphonie* avec orgue de C. SAINT-SAËNS, ainsi que les extraits des *Quatuors* de BEETHOVEN (p. 476 et suiv.), cités à propos de la *Variation*, etc.

La **Symphonie proprement dite,** traitée au deuxième chapitre, est apparentée si étroitement au *Concerto* que l'étude de ces deux formes devait être faite consécutivement ; mais la *Symphonie* est liée, plus que tout autre genre, à l'Orchestre : on l'a même appelée parfois, non sans quelque raison, une « Sonate d'Orchestre », car elle est le type de toute forme purement musicale. C'est donc en considération de sa complexité instrumentale que la *Symphonie* est étudiée dans le présent volume, alors que sa forme intrinsèque eût pu la faire placer au volume précédent, à côté de la *Sonate*.

La **Musique de Chambre accompagnée** forme la matière du troisième chapitre : ici, par opposition au *Concerto,* l'Orchestre accompagnant est remplacé par un seul instrument, le *Piano* presque toujours. C'est, au contraire, le caractère concertant des instruments récitants (toujours *plusieurs* et jamais *un seul*) qui implique la connaissance préalable de la polyphonie instrumentale : c'est pourquoi la *Musique de Chambre* ne pouvait être étudiée qu'avec l'Orchestre lui-même.

Le **Quatuor à Cordes seules**, objet spécial du quatrième chapitre, n'est à vrai dire qu'un cas particulier de la *Musique de Chambre* : il aurait donc pu trouver place dans le même chapitre que celle-ci. Mais cette forme occupe dans la musique symphonique une place tellement prépondérante que son étude séparée s'imposait d'elle-même. On peut dire du *Quatuor à Cordes* qu'il est une « quintessence symphonique » : il contient l'expression la plus haute et parfois aussi la plus abstraite de toute la musique. On ne devait donc en aborder l'étude qu'après celle de toutes les autres formes symphoniques dont il est comme la synthèse. Au surplus, sa complexité même implique une connaissance approfondie des instruments à cordes et de leur emploi, c'est-à-dire des éléments de l'Orchestre.

L'**Ouverture symphonique** est étudiée au cinquième chapitre : sa liaison avec l'Orchestre n'a pas besoin d'être démontrée ; mais sa place après le *Quatuor à Cordes* appelle quelques observations. Avec le *Quatuor,* en effet, se ferme le cycle des formes « essentiellement symphoniques », que l'on a appelées parfois la *Musique pure,* en oubliant que c'est là plutôt la *Musique du Geste,* opposée par sa destination à la *Musique de la Parole,* dite aussi *Musique appliquée.* C'est précisément par la transition qu'elle marque entre la Musique du Geste et celle de la Parole, entre l'Art symphonique et l'Art dramatique, que l'*Ouverture* sort du cycle fermé par le *Quatuor,* et qu'elle ne peut

prendre place qu'après celui-ci. En tant que *forme*, en effet, elle a représenté un type particulier, nettement différencié de ceux du *Concerto* et de la *Symphonie* : elle a donc été une véritable *forme symphonique*. Mais cette forme elle-même se ressentait déjà de la *destination dramatique* de l'*Ouverture*. C'est cette véritable *Ouverture symphonique*, celle que sa forme précise permettait toujours de séparer de l'ouvrage dramatique pour lequel elle avait été conçue, qui seule a sa place dans le présent volume : dès l'instant où cette séparation ne sera plus possible, on se trouvera en présence du *Prélude dramatique*, et l'on se rapprochera ainsi peu à peu des matières qui feront l'objet du Troisième Livre de ce COURS, lequel sera consacré à la MUSIQUE DRAMATIQUE.

Enfin, le **Poème symphonique** et la **Fantaisie**, avec toutes les formes qui en dérivent par suite de l'intrusion d'un élément étranger à la musique, clôtureront, dans le sixième et dernier chapitre, la série des *formes symphoniques*. A partir d'ici, en effet, la Musique, se soumettant plus ou moins étroitement à un « programme littéraire » qui lui est extérieur, va tendre à se soustraire de plus en plus aux principes de la construction symphonique. Une intention représentative ou même descriptive vient modifier cette construction, souvent au détriment de la Musique, toujours au bénéfice de la *Fantaisie* poétique de l'auteur. Ainsi, nous nous éloignons de la forme symphonique déterminée, pour suivre un « texte », un « programme », et parfois même un simple « titre », plus ou moins représentatif ou symbolique. C'est pourquoi nous verrons apparaître ici, en dernier lieu, quelques genres musicaux qui semblent avoir cessé déjà d'appartenir à l'ordre *symphonique*, et surtout à l'ordre *instrumental*, puisque l'Orchestre lui-même en est quelquefois complètement exclu : *Musique descriptive vocale*, *Fantaisie* proprement dite, etc. Ces genres ne sauraient se réclamer davantage de l'ordre *dramatique*, car ils ne sont point régis par les lois de la *parole chantée*, bien qu'ils en dépendent implicitement par l'influence d'un texte, d'un argument ou d'un titre, poétique ou littéraire. Leur forme est souvent tout à fait indéterminée, mais leur valeur artistique suffisait à les rendre dignes de n'être point omis. Beaucoup de ces pièces musicales inclassables méritent notre attention, sinon notre admiration, pour les beautés qu'elles renferment ; mais la seule place qui ait pu leur être assignée nous a paru devoir être ainsi reculée jusque sur les confins indécis et lointains qui séparent la SYMPHONIE du DRAME (1).

(1) Si l'on se reporte au tableau schématique des Formes musicales, figuré dans l'Introduction de la Première Partie du présent Deuxième Livre (p. 13), on remarquera vers l'angle inférieur de droite une *zone neutre*, renfermant les divers genres qui subissent l'influence

Ainsi se trouvent circonscrites, par des moyens un peu artificiels en apparence mais amplement justifiés en raison des avantages qui en résultent au point de vue de l'enseignement, les matières dont l'étude fait l'objet du présent volume. D'une manière ou d'une autre, ces matières sont plus ou moins directement reliées à l'*Orchestre* et à l'*Instrumentation*. Il importe donc de pénétrer maintenant dans ce domaine sonore des *timbres* et des *registres,* où se combinent harmonieusement les lois idéales du *coloris*, de l'*articulation* et de l'*accent*, subordonnées, les unes comme les autres, à celles de l'*architecture rythmique et tonale,* pour aboutir au plus haut degré de l'Expression, but suprême de l'Art.

II

Remarques historiques et pratiques sur les Instruments.

On appelle **Orchestre**, *une collectivité d'instrumentistes, organisée en vue de l'exécution d'œuvres musicales appropriées, sous la direction d'un chef* (1).

L'appropriation d'une œuvre musicale à l'exécution par l'*Orchestre* constitue l'**Instrumentation** : la musique destinée à l'*Orchestre* doit donc être *instrumentée,* c'est-à-dire conçue et réalisée conformément aux caractères généraux des *trois grandes catégories* d'instruments (à *cordes,* à *vent* et à *percussion*), ainsi qu'aux conditions techniques particulières à *chaque instrument.*

Chacune des trois grandes catégories d'instruments correspond, par son origine historique et par sa destination naturelle, à l'un des trois éléments primordiaux de la musique : en principe, la *mélodie* appartient aux instruments à *cordes, l'harmonie* aux instruments à *vent,* le *rythme* aux instruments à *percussion.* Dans l'Orchestre, en effet, le rôle normal des instruments à *cordes* et à *archet* (les seuls dont il soit ici question), c'est d'émettre des sons voisins les uns des autres ou *con-*

commune du *Rythme du Geste* et du *Rythme de la Parole.* Là se trouvent groupés précisément, d'une part, les genres dont nous parlons ici, et, de l'autre, ceux qui, comme le *Ballet,* la *Pantomime*, la *Musique de Scène*, etc., sont d'essence plus particulièrement *dramatique,* bien que la plupart de leurs formes soient apparentées à la grande famille *symphonique,* depuis les *Danses de Cour* et la *Suite,* jusqu'à l'immortel archétype de toute musique, la *Sonate.* Le même principe de classification fera rejeter l'étude de ces « genres mixtes » à la fin du Troisième Livre, après les *Formes dramatiques* proprement dites.

(1) Le *mime*, appelé en grec ὀρχηστής, a donné son nom à l'*Orchestre,* parce que la *mimique* du *chef* en est l'élément indispensable et primordial.

joints, donc proprement *mélodiques* ; le rôle des instruments à *vent,* c'est de faire entendre, sous la pression du souffle humain, des séries *harmoniques* de sons *disjoints* et *consonnants*; le rôle des instruments à *percussion,* c'est de produire des sons ou des bruits *répétés,* dépourvus de mélodie et même d'harmonie, en un mot purement *rythmiques.*

Ainsi envisagé, l'*Orchestre* se concoit comme un vaste instrument humain, un et multiple à la fois, avec lequel le chef interprète, à l'aide d'une certaine mimique conventionnelle, des œuvres musicales dont les éléments mélodiques, harmoniques et rythmiques sont confiés à chaque espèce. d'instruments, selon leur nature et leur destination spéciales (1).

La caractéristique générale de ces instruments partiels, dont la collectivité forme l'Orchestre, c'est d'être *monophones,* c'est-à-dire construits en vue de l'émission d'*un seul son à la fois* : la *polyphonie orchestrale* résulte donc de la coexistence d'instruments différents sonnant simultanément, plutôt que de la coexistence de sons différents émis simultanément par le même instrument ; elle se rapproche par là de la *polyphonie vocale,* la voix humaine étant l'instrument *monophone* par excellence.

Il est de toute importance de bien discerner les *principes naturels* constitutifs de l'Orchestre que nous formulons ici :

a) Destination *mélodique* des instruments à *cordes* :

b) Destination *harmonique* des instruments à *vent* ;

c) Destination *rythmique* des instruments à *percussion* ;

d) Caractère *monophone* de chaque *instrument.*

Dans la pratique, en effet, une foule d'usages artificiels se sont introduits dans l'Orchestre (et surtout dans l'orchestre contemporain), sous le prétexte d'en accroître la puissance et la variété, en détournant les instruments de leur destination première, au point de méconnaître totalement dans certains cas leur rôle *naturel* et traditionnel.

Que le quatuor des instruments à *archet* fasse entendre des *accords* en *doubles, triples* ou *quadruples* cordes ; que le *cor,* devenu chromatique à l'aide du mécanisme ingénieux des *pistons,* se mette à chanter quelque cantilène suave ; que les *timbales* fassent entendre la basse *harmonique* séparément ou même simultanément ; qu'elles puissent même,

(1) Est-il besoin d'insister sur la qualité essentielle et primordiale de cet *instrument humain,* dont chaque élément est fait d'une âme intelligente et sensible, pour laquelle l'*œuvre d'art* interprétée est une source d'émotions diverses, dont nulle invention mécanique, si ingénieuse soit-elle, ne donnera jamais l'équivalent ?

On mesure par là l'abîme qui sépare l'Orchestre vivant des procédés modernes par lesquels on croit le remplacer, comme on a prétendu remplacer le tableau par la *photographie* ou la représentation scénique par le *cinéma !* V. I.

comme dans *Parsifal,* émettre un véritable *thème* (*ut, sol, la, mi*) : loin de nous la pensée de critiquer, encore bien moins de regretter ces empiétements mutuels, auxquels l'Orchestre doit aujourd'hui son immense richesse. L'adjonction de plus en plus fréquente d'instruments polyphones comme la harpe, le piano ou le grand orgue, fournit aussi un accroissement de ressources sonores utilisées avec une réelle maîtrise par d'excellents musiciens, mais largement exploitée aussi par une immense légion de « collectionneurs de timbres », plus préoccupés de la « sensation rare » que de la véritable expression artistique.

Cette recherche de « l'inentendu », louable sans doute lorsqu'elle reste au service de l'art sincère et vrai, peut conduire à de graves abus, dont aucune époque ne fut exempte. Et la simple réflexion nous montre que l'ignorance ou l'oubli des *principes naturels,* des règles traditionnelles, la confusion souvent inconsciente entre ces règles et leurs légitimes exceptions, sont pour beaucoup dans l'emploi abusif des effets « anormaux » sinon absolument « contre nature », dont nous signalons ici le véritable envahissement dans la musique d'Orchestre.

Faire jouer les violons « du bois de l'archet » ; les employer perpétuellement en « pizzicati » ou en « sons harmoniques » ; ajouter même, pour quelque effet d'horreur digne du « cinéma », des « harmoniques de contrebasse », à seule fin que les auditeurs se demandent « d'où cela vient » ; « boucher » systématiquement cors et trompettes ; multiplier les encombrants « célesta », « glockenspiel », « xylophones », jeux divers de « timbres, cloches, castagnettes, tambourins, gongs », etc., agglomérer enfin cette mosaïque en un amas burlesque de sonorités souffreteuses ou contrefaites, tel paraît être aujourd'hui, pour beaucoup de compositeurs, le « summum de l'art » de l'Orchestre. Certes, aucun de ces moyens n'est à rejeter absolument, en lui-même ; le musicien doit les connaître tous, pour pouvoir les utiliser, à titre de contraste, dans quelques circonstances assez rares. Mais il en est de ces « élégances » comme de tout ce qui porte l'empreinte de la mode ; elles passent, et, seule, la musique reste... quand il y en a. Car l'*Instrumentation,* quelque raffinée qu'elle puisse être, n'est jamais qu'un *moyen* destiné à *servir* l'art musical, et non pas à *se servir* de lui. Le propre de l'artiste, au contraire, c'est de *se servir* des instruments *pour* la musique, selon leurs aptitudes naturelles, et non pas de *les servir,* en les faisant valoir *par* la musique, soumise ainsi au caprice de leurs particularités plus ou moins curieuses. C'est donc bien de l'emploi *naturel* et *normal* des instruments d'Orchestre qu'il est ici question.

Il n'a point paru nécessaire de reproduire les renseignements descriptifs et techniques que l'on trouve dans tous les ouvrages spéciaux : on rappellera brièvement les origines et les caractères propres à chaque

espèce, en suivant la classification usuelle ; et l'on fera suivre cet exposé succinct de quelques remarques suggérées par l'expérience et souvent omises dans les traités.

Instruments à Cordes. — On a l'habitude de distinguer *trois* catégories d'Instruments à Cordes, selon que leurs cordes sont *frottées* par un *archet*, *pincées* avec les *doigts* ou *frappées* par un *marteau*. Mais les Instruments à Cordes pincées ou frappées (*Luth, Harpe, Piano*) sont naturellement polyphones, tandis que les Instruments à Archet sont naturellement monophones et, par cela même, essentiels à l'Orchestre, alors que les autres y sont purement accidentels, quelque importance que l'on ait tenté parfois de leur donner.

Dans le vocabulaire usuel, l'expression « Instruments à Cordes » et abréviativement « Cordes » signifie les *Instruments à Archet*, exclusivement. Ces Instruments sont la base même de l'Orchestre, et l'ont même constitué à eux seuls dans bien des cas. Aux XV[e], XVI[e] et XVII[e] siècles, ils offraient une diversité de forme et de grosseur beaucoup plus grande qu'aujourd'hui, et constituaient la famille nombreuse des *Violes*, dont les quatre types contemporains (*Violon, Alto, Violoncelle* et *Contrebasse*) demeurent les seuls survivants. Originairement, les *Violes* ou *Vielles* (en italien *Viola* ; en allemand *Fidel*) avaient *six cordes*. Les plus petites, dites *Dessus* ou *Pardessus de Violes*, perdirent bientôt leur sixième corde, tandis que les grosses, dites *Tailles* et *Basses de Violes*, sont toujours restées à six cordes. Au temps de Bach, on trouve encore des instruments à *cinq cordes* (*Viola pomposa. Viola di Gamba*), qui ont fait place peu à peu aux types à *quatre cordes* seuls en usage maintenant.

Ainsi, tandis que s'accroissait notablement la complexité harmonique du langage orchestral, les familles instrumentales, et surtout celle des Instruments à Cordes, allaient en se restreignant de plus en plus ; ce paradoxe ne pouvait subsister sans provoquer une juste réaction, dont nous voyons les effets dans l'usage, presque constant aujourd'hui, de la subdivision des parties. Au temps de Lully, vers la seconde moitié du XVII[e] siècle, cette subdivision n'apparaît guère qu'à la partie supérieure et assez rarement : à cette époque, les Instruments à Archet sont répartis de la manière suivante, dans l'Orchestre symphonique :

a) *Premiers Dessus de Viole*, correspondant à nos *Premiers Violons* et écrits en clé de *sol 1re ligne* ;
b) *Seconds Dessus de Viole*, correspondant à nos *Seconds Violons* et écrits le plus souvent en clé d'*ut 1re ligne* (1) ;

(1) Chez les Allemands et les Italiens, notamment chez J.-S. Bach et Al. Scarlatti, les *Seconds Dessus de Viole* sont écrits en clé de *sol 1re ligne*.

c) *Viole* ou *Haute-contre*, correspondant à notre partie d'*Alto* et écrite comme elle en clé d'*ut 3e ligne* ;
d) *Taille*, sorte d'*Alto* un peu plus grand et écrit en clé d'*ut 4e ligne* ;
e) *Basse de Viole*, correspondant à notre *Violoncelle* et écrite en clé de *fa 4e ligne*.

Ainsi, la réalisation harmonique est toujours disposée en *cinq parties*, auxquelles viendra s'adjoindre un peu plus tard la *Contre-Basse*, exclusivement employée pour doubler la basse à l'octave grave. Cette disposition à cinq parties se rencontre aussi en Allemagne, jusqu'à l'époque de J. S. BACH, mais avec beaucoup moins de fixité qu'en France ; la partie de *Taille* y est souvent supprimée, et parfois même celle de *Viole*, réduisant ainsi l'écriture à *trois parties*, selon l'usage italien, pratiqué aussi en France par RAMEAU.

Dans les partitions de BACH, on rencontre plusieurs autres sortes d'Instruments à Archet, aujourd'hui tombés dans l'oubli, comme :

a) le *Violino piccolo*, accordé une quarte au-dessus de notre *Violon* ;
b) le *Violoncello piccolo*, accordé pareillement une quarte au-dessus de notre *Violoncelle* ;
c) la *Viola pomposa*, substituée à la *Taille* par Bach lui-même, et comportant *cinq cordes* (*ut, sol, ré, la, mi*) ;
d) la *Viola di Gamba*, plus compliquée encore, et utilisée seulement en *solo*, dans un très petit nombre de tonalités.

Peu à peu, ces divers types d'instruments disparurent et l'écriture à *quatre parties* (deux violons, alto et basse) supplanta presque partout celle à *cinq parties*, dernier vestige des Madrigaux.

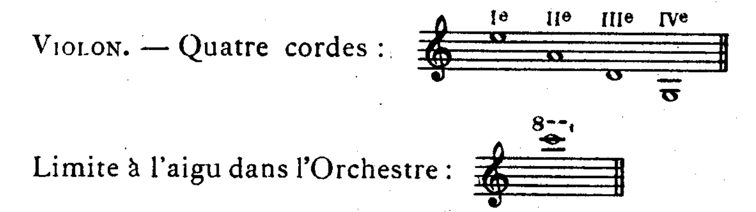
Ainsi parvenu à la disposition traditionnelle qu'il n'a guère abandonnée depuis, l'Orchestre à Cordes offre en outre la particularité de ne se présenter jamais que sous *deux* aspects différents et opposés : le *Petit Chœur*, formé des instrumentistes les plus habiles parmi les *Premiers* et les *Seconds Dessus de Viole*, avec un seul pupitre de *Basses* (1), et le *Grand Chœur*, formé de la totalité des exécutants.

Les parties de *Petit Chœur* sont généralement les seules que l'auteur prenne la peine d'écrire, et plus tard de faire graver ; quant aux autres, simple « remplissage » réalisé par celui qui est chargé de faire les copies, elles se ressentent naturellement de l'habileté extrêmement variable de celui-ci. On trouve dans la musique d'Orchestre de RAMEAU, par exemple, à côté de réalisations excellentes, les

(1) Cette disposition à *trois parties* est réservée aux passages plus soignés ou plus doux, comme l'accompagnement des voix, ou bien la *section centrale* des *Menuets* ou autres danses à laquelle le nom de *trio* est resté appliqué depuis lors.

plus effroyables résultats de l'ignorance des copistes. La partie de *Viole* ou d'*Alto,* inexistante dans le *Petit Chœur,* est naturellement tout à fait sacrifiée dans le *Grand Chœur* : Gluck lui-même l'emploie le plus souvent pour doubler la basse à l'octave supérieure, ce qui entraîne de fâcheux croisements. A la même époque, toutefois, les partitions allemandes, surtout en ce qui concerne l'*Alto,* sont beaucoup mieux disposées.

Ce n'est que vers le début du xixe siècle que s'établit enfin l'équilibre normal entre les diverses parties appelées à constituer ce que nous appelons le *Quatuor d'Orchestre,* lequel se compose, comme chacun sait, de *cinq parties,* et non de *quatre,* en dépit de cette appellation. Ce *Quatuor* en effet se répartit entre les *Premiers Violons,* les *Seconds,* les *Altos,* les *Violoncelles* et les *Contrebasses.* On trouvera ci-après quelques remarques sur l'emploi de chacun de ces instruments.



Il faut observer que l'*homogénéité du timbre* n'est jamais parfaite, sur aucun instrument, ni à cordes, ni à vent : leur étendue comporte presque toujours *trois registres* de force inégale. En règle générale, les registres extrêmes (*grave* et *aigu*) sont *forts,* tandis que le registre moyen (*médium*) est *faible.* Pour le *Violon,* les premières notes graves de la *quatrième corde* ont seules un timbre *fort.* Le registre moyen, sans être aussi faible que sur les Instruments à Vent, reste d'une force assez égale jusque vers l'octave aiguë de la première corde (*mi*). Le registre aigu, au contraire, va en s'affaiblissant très rapidement, au-dessus de cette limite. On remédie à cette insuffisance des notes aiguës en les doublant à leur octave grave (comme au Piano) : soit que tous les *Seconds Violons* fassent entendre l'octave grave des Premiers ; soit que, chaque pupitre des *Premiers Violons* étant divisé, l'un des instrumentistes joue à l'octave grave de l'autre. Dans l'une ou l'autre de ces dispositions, et surtout dans la dernière, l'octave grave disparaît à l'audition, et le son aigu est renforcé comme s'il était seul (1).

Bien que le *Violon* soit essentiellement *mélodique* et *monophone* par sa nature, on s'en sert également pour faire entendre, dans certains

(1) On trouvera un exemple de cette disposition dans les dernières pages de l'Ouverture d'*Egmont* de Beethoven.

cas particuliers, deux ou trois sons simultanés, au moyen des « doubles cordes » et des « triples cordes » (1) : on peut ainsi exécuter assez facilement sur le *Violon* la plupart des *sixtes*, des *tierces* et des *septièmes*, pourvu qu'elles ne montent pas trop à l'aigu, mais beaucoup plus malaisément les *secondes*, les *quartes*, les *quintes* et les *octaves*. Quant aux accords de trois notes, ils ne sont aisés que si ces trois notes sont à distance de sixte l'une de l'autre. Il va de soi que ces observations s'appliquent seulement aux cas où il n'y a pas de *cordes à vide*.

On ne saurait trop recommander aux compositeurs de veiller avec le plus grand soin aux « coups d'archet » qui contribuent pour une si grande part à la juste expression de leur pensée, et de les indiquer sur leurs partitions le plus souvent et le plus exactement possible : beaucoup de graves mécomptes leur seraient épargnés s'ils étaient plus soucieux de ce détail, plus important qu'ils ne le croient. Pour une raison mécanique fort simple, la *pointe* de l'archet (V) est plus faible que le *talon* (⊔), puisque celui-ci reçoit immédiatement tout l'effort musculaire de la main droite. Un *crescendo* part donc logiquement de la *pointe*, tandis qu'un *sforzando* suivi d'un *diminuendo* part du *talon* ; ainsi, tout *accent* important implique nécessairement une attaque du *talon*, etc.

On rencontre souvent dans les parties de *Violon* un *point* au-dessus de la note écrite (•) : il faut savoir que la signification de ce *point* a varié notablement au cours du XIXe siècle. Au temps de Beethoven, le *point supérieur* a la même valeur que notre *trait horizontal* (-) : il indique une sorte de *louré* ou de *renforcement alourdi*, tout à fait opposé au *sautillé* ou au *staccato* que l'on indique aujourd'hui par des *points*.

L'emploi du *tremolo* est des plus usités pour le *Violon* à l'Orchestre, et l'on en tire des effets dramatiques intenses au registre *grave* et au registre *moyen* de l'instrument. Mais au registre *aigu*, le *tremolo* n'agit pas du tout comme accroissement de force : il vaut mieux lui substituer des notes répétées ne dépassant pas la vitesse moyenne de la *croche* ou de la *double croche* au maximum.

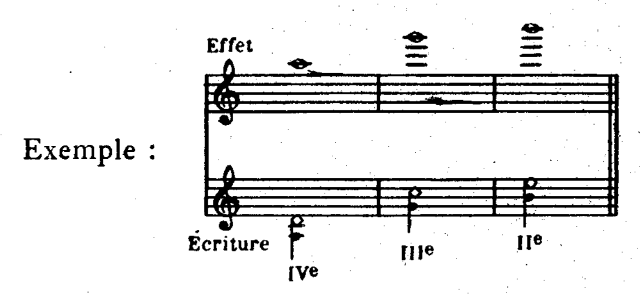
De tous les instruments du Quatuor d'Orchestre, le *Violon* est celui qui s'écrit le plus souvent « divisé » à chaque pupitre, afin de multiplier les parties dans l'écriture harmonique. Cet usage ne remonte pas plus loin que le XVIIIe siècle, et apparaît alors à peu près exclusivement en France, chez RAMEAU. Il a donné lieu depuis à de véritables abus, par la subdivision en *quatre*, et même en *huit* parties, tant

(1) C'est la partition d'*Hippolyte et Aricie* de RAMEAU (1733) qui offre le premier exemple de « doubles cordes » à l'Orchestre.

aux *Premiers* qu'aux *Seconds Violons,* ce qui a pour effet d'affaiblir l'Orchestre, en compromettant son équilibre.

Les *sons harmoniques* sont assez faciles sur les *cordes à vide.* Quant à ceux que l'on peut obtenir artificiellement en « effleurant » une note, leur emploi à l'orchestre est périlleux, sauf peut-être la *quarte effleurée* faisant entendre l'*octave de la quinte* supérieure :

Exemple :

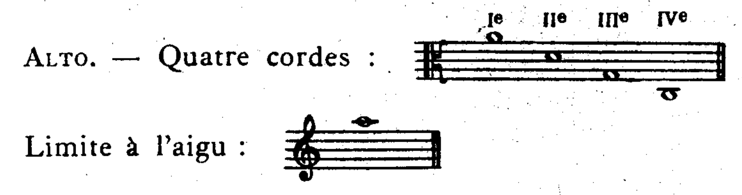


La modification de timbre provoquée par l'emploi de la *sourdine* est beaucoup plus sensible sur la *quatrième corde* du *Violon* et surtout de l'*Alto.*

L'usage du *pizzicato* paraît avoir pour origine un rappel des sonorités appartenant jadis aux *Luths* et tombées en désuétude avec la disparition de ces instruments, sur lesquels on trouvera ci-après (p. 18 et suiv.) quelques indications.

Alto. — Quatre cordes :

Limite à l'aigu :

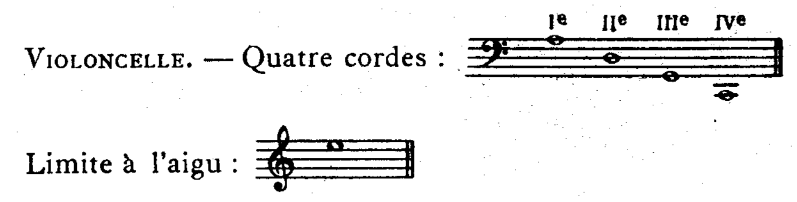


Le timbre de l'*Alto* est très spécial, et très différent de celui du Violon, surtout sur ses troisième et quatrième cordes. Ce timbre reste *fort,* dans le *grave*, jusqu'au premier *la* de la *deuxième* corde approximativement : au-dessus, il s'affaiblit rapidement et se fond davantage avec le reste du Quatuor.

Toutes les observations concernant le *Violon* sont applicables à l'*Alto,* notamment pour l'effet de la *sourdine* sur la *quatrième corde.*

Violoncelle. — Quatre cordes :

Limite à l'aigu :



Le timbre du *Violoncelle* ne reste *fort*, au *grave*, que sur le parcours de la première sixte de la *quatrième corde* (de l'*ut* au *la*). En raison de

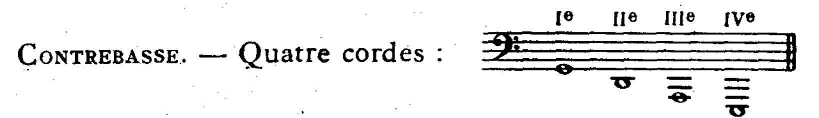
l'insuffisance de la convexité du chevalet, les *troisième* et *deuxième* cordes sont toujours *faibles*, car l'archet ne peut les attaquer fortement sans risquer de mettre en ibration les cordes voisines. Par contre, le timbre de la *première corde* du violoncelle reste *fort* dans toute sa première octave : il s'affaiblit assez vite au-dessus, à moins qu'il ne soit renforcé par le procédé de « doublure à l'octave grave » indiqué pour le Violon.

En raison de l'écartement des doigts, les « doubles cordes » les plus faciles ne sont pas les mêmes sur le *Violoncelle* que sur le Violon et sur l'Alto : les *sixtes* et même les *septièmes diminuées* qui présentent le même écartement sont assez faciles ; mais les *tierces* sont très difficiles, tandis que les *quintes justes* sont plus faciles que sur le Violon.

On se sert assez fréquemment sur le *Violoncelle* de la disposition dite « démanché » qui consiste à placer le *pouce* sur la partie aiguë des cordes, pour servir de point d'appui aux autres doigts.
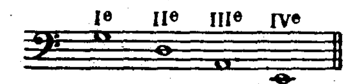
Les autres observations concernant le *Violon* et l'*Alto* sont aussi applicables au *Violoncelle*.

CONTREBASSE. — Quatre cordes :



Limite réelle : écrite une octave plus haut.

Bien que l'on ne mette aucune indication pour modifier l'effet de la clé de *fa* employée pour la *Contrebasse*, cette clé se lit *une octave plus bas* que les sons écrits, et les quatre cordes (*sol, ré, la, mi*) s'écrivent ainsi :



Originairement, les quatre cordes de la Contrebasse étaient à l'octave des quatre cordes du Violoncelle et les parties exécutées étaient ainsi les mêmes à l'octave grave : on les écrivait donc sur une seule et même partie d'orchestre, sans indication du changement d'octave.

Les premières *Contrebasses* semblent avoir fait leur apparition en Allemagne, dans les dernières années du XVIIe siècle. On les rencontre pour la première fois en France, à l'Opéra de Paris, en 1707. La quatrième corde (*ut*) de cette *Contrebasse* accordée en *quintes* ne tarda pas à être supprimée, et la *Contrebasse* à trois cordes (*sol, ré, la*) fut usitée jusqu'en 1825 ; à cette époque apparaît la *Contrebasse* à quatre cordes en *quartes* (*mi, la, ré, sol*) restée seule en usage.

Cette habitude d'accorder les Contrebasses par *quartes* (et non par *quintes*) provient du trop grand écart existant entre chaque degré des

gammes, en raison de la grande longueur des cordes. De nos jours, on emploie même, en Allemagne notamment, une *Contrebasse* à *cinq cordes*, dont la cinquième corde grave est accordée une *tierce majeure* plus bas que le *mi* grave de nos instruments ordinaires, c'est-à-dire sur l'*ut* : on obtient aussi le même résultat avec quatre cordes seulement à l'aide d'un mécanisme permettant d'allonger par degrés chromatiques la corde du *mi* jusqu'à ce même *ut* grave. Toutefois, le registre grave de la *Contrebasse* est toujours faible et indistinct : de même que les jeux analogues de l'orgue, il ne peut servir que de doublure grave à l'octave. Le registre fort de la *Contrebasse* est son registre moyen, du *la* de la *troisième corde* au *sol* de la *première* : au-dessus de cette limite, les sons s'affaiblissent rapidement en montant.

L'archet des *Contrebasses* est droit comme tous les autres et se tient à peu près de la même façon, pour les instruments français : mais en Allemagne, on se sert d'un archet plus gros, dont le bois est recourbé et que l'on « empoigne » littéralement « à poing fermé », ce qui donne plus de force.

On ne peut user du *tremolo* sur la *Contrebasse* aussi aisément que sur les autres instruments à archet, car son exécution extrêmement fatigante devient impraticable dans le *forte* pour peu qu'elle se prolonge au delà de quelques mesures.

Il va de soi que les « doubles cordes » sont à peu près impossibles.

Quant aux « sons harmoniques », les seuls spécimens que l'on en connaisse (1) sont de nature à leur faire préférer le silence.

Instruments polyphones à Cordes pincées. — Ainsi qu'on l'a fait remarquer, ces instruments ne sont pas, à proprement parler, des « Instruments d'Orchestre », et ce n'est que par une singulière extension de termes qu'on les qualifie d'*Instruments à Cordes.* Toutefois le rôle passé ou présent réservé aux *Luths* et aux *Harpes* dans la musique d'ensemble mérite que l'on dise quelques mots de chacun de ces instruments.

Luths. — Du XIVe au XVIe siècle, les *Luths,* de grosseur et de formes extrêmement variées, ont constitué une véritable « Famille instrumentale », dont nos humbles *Guitares* et *Mandolines* sont les derniers rejetons quelque peu « galvaudés », hélas ! Il y eut, naguère, de vrais « Orchestres de Luths » : ces instruments, que l'on dit être d'origine arabe, avaient en général *six* ou *sept cordes,* dont la main gauche

(1) Richard Strauss : *Salomé*, par exemple.

modifiait l'intonation en raccourcissant la partie vibrante, tandis que la main droite produisait le son en pinçant ou en accrochant les cordes ; en outre, *quatre* ou *cinq cordes* plus graves, résonnant toujours à vide, avaient pour but de renforcer la sonorité du *Luth* : elles étaient placées sur un *sillet* séparé, à côté et en dehors de la *touche*. La « table supérieure » du *Luth* était percée d'une ouverture circulaire dite *rose*, telle qu'on la voit encore sur nos *Guitares*, et qui avait le même rôle que les *f* percées dans la table des Violons.

Au xve siècle, les *Luths* avaient généralement *six cordes* modifiables et *quatre cordes* basses immuables. Ordinairement, les cordes modifiables formaient deux intervalles de *quarte* entre les trois cordes graves, et deux autres entre les trois cordes aiguës : ces deux séries de *quartes* étaient elles-mêmes séparées par un intervalle de *tierce majeure* entre la *troisième* et la *quatrième corde* : nos Guitares ont encore un vestige de cette forme d'accord (*mi, la, ré, sol, si, mi*) destinée à faciliter les arpèges consonnants.

Au xviie siècle, le nombre des cordes du *Luth* se compliqua singulièrement : on vit des *Luths* ayant jusqu'à *vingt-deux cordes* ainsi réparties : *onze cordes* modifiables, dont *cinq* étaient *doublées* par des cordes placées sous la touche et vibrant « sympathiquement » ; une *corde de chant* dite *chanterelle* séparée des autres, et *cinq cordes de basse* immuables. Ces instruments étaient aussi variables de forme que de mode d'accord et surtout de nom (*Mandoles, Guiternes, Cholachon, Chittaroni, Mandoline*, etc., sans oublier les *Théorbes* pourvus d'un double manche). A cette imposante famille, l'*Archiluth*, à *six cordes* seulement, servait de basse.
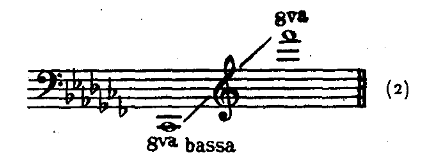
Enfin, pour accompagner le chant d'église au lutrin, on trouvait encore une sorte de *Luth* énorme, pourvu d'*une seule corde*, et faisant entendre de gros sons dont le timbre cuivré s'apparentait à ceux des « trompes ». C'est cet instrument, immortalisé par Molière, qui porte le nom de « Trompette marine » : on le jouait avec un *archet* ; mais au lieu d'appliquer celui-ci dans le bas de l'instrument, près du chevalet, on mettait en vibration, au contraire, la portion haute de l'unique corde, vers l'extrémité supérieure du manche, tandis que l'autre main modifiait les sons à partir de l'extrémité inférieure de la corde, près de la *rose*.

On a vu au Premier Livre (pp. 56 et suiv.) que la notation destinée aux *luthistes* était fondée sur la représentation de la « table » du *Luth* : d'où son nom de « Tablature ». Dans la *Tablature*, les lignes horizontales correspondaient aux *cordes* de l'instrument, et les signes placés sur ces lignes (chiffres ou lettres) désignaient les *doigts* dont l'exécutant se servait pour produire le son indiqué. Cette notation tout em-

pirique, contraire à la tradition, devait nécessairement tomber en désuétude : il n'en reste plus aujourd'hui que le souvenir de l'inutile ennui causé à ceux à qui l'on « donnait de la tablature » à déchiffrer.

HARPE. — A en croire certains auteurs, la *Harpe*, issue de la *Lyre*, serait le plus ancien de tous les instruments de musique. Toutefois, pour ce qui a trait au rôle de la *Harpe* dans l'Orchestre, ce n'est guère qu'au XVIIIe siècle qu'il mérite de retenir notre attention. Les premières *Harpes* introduites dans l'Orchestre étaient accordées sur la gamme diatonique de MI ♭ (1) : de petites chevilles mobiles permettaient de raccourcir certaines cordes pour moduler aux tons voisins (SI ♭, FA). C'est seulement au début du XIXe siècle que l'invention de la Harpe Érard, dite « à double mouvement », permit l'emploi de cet instrument dans tous les tons. Par le « double mouvement » de chaque *pédale*, toutes les notes de même nom peuvent monter : 1° du *bémol* au *bécarre*, 2° du *bécarre* au *dièse*. La *Harpe* est donc accordée dans la tonalité d'UT ♭, afin que les sept pédales puissent transposer successivement tout l'instrument en UT *naturel* (1er mouvement) et de là en UT ♯ (2e mouvement), en agissant sur chacun des degrés diatoniques de la gamme selon les besoins. Il est bon de connaître ce mécanisme, afin d'en tenir compte en écrivant les *altérations* destinées à la *Harpe* au moyen de notes correspondant aux *pédales* employées, sans se préoccuper de l'orthographe harmonique des accords. Il va de soi qu'aucune succession « chromatique » rapide n'est possible sur la *Harpe*, qui est l'*instrument diatonique* par excellence.

L'étendue de la *Harpe* comprend *six octaves et demie* :



(2)

La très ingénieuse disposition de la *Harpe chromatique* (système Lyon), où les cordes se croisent dans deux « plans sécants » correspondant l'un aux touches blanches, l'autre aux touches noires du Piano, n'a peut-être pas encore donné tous les résultats qu'on est en droit d'en attendre : il semble bien que la *Harpe diatonique* soit destinée à demeurer en usage, pour des raisons très profondes qu'il n'y a pas lieu d'exposer ici.

(1) Ainsi qu'il a été dit au Premier Livre (p. 118), nous désignons les *tonalités majeures* par des lettres majuscules (*UT*) et les *tonalités mineures* par des lettres minuscules (*ut*).

(2) Par le jeu des *pédales*, la dernière note aiguë peut être haussée de *deux demi-tons*.

En raison de la position de chaque main sur les cordes de la *Harpe*, il faut se souvenir que, le cinquième doigt étant inutilisé, la main du harpiste n'a, en quelque sorte, que *quatre doigts*, lesquels sont disposés, de même que la main *gauche* sur le clavier du Piano, avec un écart moindre au grave qu'à l'aigu : les accords pour la *Harpe*, pouvant embrasser facilement *une octave et demie* à chaque main, doivent donc être écrits « comme pour deux mains gauches », si l'on peut ainsi s'exprimer. Il est bon que ces accords, plaqués ou arpégés, soient *très fournis* et contiennent beaucoup de notes, car leur sonorité dans l'Orchestre est des plus faibles. Quelques notes isolées de la *Harpe* ne s'entendent que dans le *pianissimo*... et encore !

Les *sons harmoniques*, sonnant à l'octave de la note écrite, ne se pratiquent que sur les cordes graves, jusqu'à l'*ut* de la clé d'*ut* approximativement. Ils sont d'ailleurs extrêmement faibles et par suite peu utilisables à l'Orchestre.

Sous prétexte de compenser la faible sonorité de la *Harpe*, on a imaginé de lui donner un simple rôle de « remplissage », en combinant les pédales de telle sorte que, lorsqu'on fait glisser la main sur toutes les cordes indistinctement, l'instrument fasse entendre, au lieu d'une *gamme*, un *accord arpégé*. Ce procédé, assez curieux si on l'emploie avec discrétion, semble être devenu, dans l'idée de quelques contemporains, la seule manière d'écrire la *Harpe* « en connaisseur » : il n'y aurait pas même lieu d'en parler s'il n'avait pris le caractère d'un véritable abus, destiné à avoir le sort de ces « caprices de la mode » dont nous parlions précédemment.

Instruments polyphones à Cordes percutées. — Cette variété d'instruments, qui n'appartient pas non plus à la catégorie des Instruments d'Orchestre proprement dits, n'est plus guère représentée que par le *Piano*, dont le mécanisme et l'emploi sont universellement connus. On rappellera seulement ici quelques particularités relatives à son origine.

Piano. — Le premier ancêtre connu du *Piano* paraît avoir été l'instrument appelé *Organistrum* et remontant au ixe siècle. C'était une sorte de monocorde, pourvu de chevalets de bois produisant les raccourcissements nécessaires : ces chevalets étaient mis en mouvement par des *touches*, sur lesquelles il fallait frapper avec le poing fermé pour obtenir le son correspondant. Ce n'est guère qu'au xvie siècle que l'on retrouve un instrument à plusieurs cordes et à clavier véritable, se rapprochant beaucoup plus de notre *Piano*.

Cet instrument, dit *Clavicorde*, s'étendait du *mi* au-dessous de la portée de la clé de *fa* jusqu'à l'*ut* au-dessus de la portée de la clé de *sol*, avec

autant de cordes qu'il y avait de degrés *diatoniques* dans cette étendue. A partir de son premier *ut grave,* le *Clavicorde* pouvait faire entendre tous les degrés *chromatiques,* à l'aide d'un mécanisme assez rudimentaire ; dans chaque octave, cinq cordes sur sept pouvaient produire un second son plus haut d'un demi-ton, par l'interposition, obtenue mécaniquement, d'un petit chevalet raccourcissant convenablement la partie vibrante : mais il fallait l'intervention de la main de l'exécutant pour rétablir la corde dans son état d'origine, ce qui devait restreindre singulièrement l'emploi des formules chromatiques. Ainsi, dans chaque octave :

la première corde	pouvait donner tantôt	l'*ut*, tantôt l'*ut* ♯ ;
la deuxième —	donnait	le *ré* exclusivement ;
la troisième —	pouvait donner tantôt	le *mi* ♭, tantôt le *mi* ;
la quatrième —	— — —	le *fa*, tantôt le *fa* ♯ ;
la cinquième —	— — —	le *sol*, tantôt le *sol* ♯ ;
la sixième —	donnait	le *la* exclusivement ;
la septième —	pouvait donner tantôt	le *si* ♭, tantôt le *si*.

Cependant, en 1511, le constructeur Virdung essayait sans y réussir de faire adopter un instrument véritablement chromatique, possédant une corde pour chaque note, qu'il appelait *Clavicymbalum*. Le *Clavicorde* défectueux n'en continua pas moins à rester en usage, jusqu'à ce que Jean Sébastien Bach fît construire un nouveau *Clavicembalo,* fondé sur l'excellent principe de Virdung, et devenu, dans le langage courant, le *Clavecin.*

En France, à la même époque (fin du XVIIe siècle), on vit apparaître l'*Épinette,* ayant comme le *Clavecin* une corde par note, mais produisant le son à l'aide du *sautereau* au lieu du *marteau.* Le *sautereau* consistait en un petit crochet que la touche « armait » au moment de l'attaque, et qui pinçait la corde lorsqu'on lâchait la touche. Ce dispositif, plus compliqué que celui du *Clavecin,* était néanmoins d'un meilleur usage ; l'*Épinette* (appelée *Virginal* en Angleterre) n'était même pas dépourvue d'un certain charme.

Le véritable *Pianoforte* à marteaux paraît avoir eu pour inventeur le Florentin Cristofori (1655-1731) et fut construit en 1711, bien qu'en 1753 un Juif allemand du nom de Silbermann ait prétendu en être aussi l'inventeur. On sait quelle fut la destinée de cet instrument, sous l'impulsion d'hommes de génie comme Sébastien Érard (1752-1831) qui construisit son premier *Piano* en 1777, et inventa en 1823 le chef-d'œuvre mécanique appelé « double échappement », qui laisse instantanément à la corde vibrante toute sa liberté, en armant immédiatement le marteau pour la répétition de la note (1).

(1) Depuis Érard, de nombreuses et importantes améliorations ont été apportées par les

Il ne semble pas qu'on ait tiré jusqu'ici du *Piano* toutes les ressources qu'il pourrait fournir dans l'Orchestre, où il n'apparaît le plus souvent que comme instrument récitant, traité en *solo*. Le timbre du *Piano* se combine pourtant fort bien avec ceux des autres instruments, et l'on en a vu récemment d'intéressantes applications (1). Mais il est à craindre que son emploi demeure toujours des plus restreints, en raison des difficultés matérielles de transport et d'emplacement qui proviennent irrémédiablement de son poids et de ses dimensions.

Instruments à Vent. — On sait que l'*Instrument à Vent* est fondé sur un principe tout à fait différent de celui de l'*Instrument à Cordes* : au lieu du *corps solide* (la corde) mis en vibration par friction ou par percussion, et transmettant ses vibrations sonores à l'air ambiant, c'est ici l'*air* lui-même, circonscrit par un tube ou tuyau de longueur et de forme variables, qui est mis en vibration *directement*, sous la pression du souffle humain, remplacé artificiellement (dans l'*Orgue* ou l'*Harmonium*) par une « pompe à air », c'est-à-dire par un soufflet mécanique. Les dimensions du tuyau (longueur, calibre) fixent la hauteur du son produit ; le mode d'émission du souffle (bouche, embouchure, anche simple ou double) donne à chaque sorte d'instrument son timbre propre.

Mais, tandis qu'un accroissement de force dans l'attaque de la corde vibrante modifie seulement l'intensité du son émis, un accroissement de pression du souffle dans l'Instrument à Vent fait *changer le son* lui-même : et ce changement s'opère par une substitution *immédiate* au son initial de son *octave supérieure*, de la *quinte supérieure* de celle-ci, de la *double octave*, de la *tierce majeure* de celle-ci. etc., selon le principe bien connu de la *série harmonique ascendante*, exposé au Premier Livre (p. 95 et suiv.). C'est pourquoi l'*Instrument à Vent*, émettant naturellement des sons disjoints et consonnants, est essentiellement *harmonique*. Mais il s'en faut de beaucoup que cette propriété harmonique, naturelle à tous les Instruments à Vent, soit exploitée de la même manière et au même degré dans toutes les catégories très diverses qui les subdivisent. La plupart d'entre eux, au contraire, ont été asservis peu à peu aux nécessités mélodiques des notes conjointes, diatoniques d'abord et plus tard chromatiques, et cela par plusieurs moyens destinés à opérer *artificiellement*, sur le tube sonore, un raccourcissement ou un allongement analogues à ceux que les doigts pratiquent *naturellement* sur la corde vibrante.

Pour obtenir le *raccourcissement* progressif du tube sonore, on le

constructeurs de Pianos. Parmi ceux-ci, les noms de PLEYEL et de STEINWAY méritent surtout d'être retenus.

(1) Voir notamment : STRAWINSKY, *Petrouchka*.

perce de *trous* destinés à rester bouchés (par les doigts ou par des obturateurs) tant que la colonne d'air contenue dans le tube doit vibrer dans sa totalité, et à être débouchés successivement, depuis le plus éloigné de l'émission du souffle jusqu'au plus rapproché, au fur et à mesure que l'on veut rendre plus courte la colonne vibrante : car toute la partie du tube située, par rapport au souffle émis, *au delà* d'un trou *ouvert*, cesse de participer au son, comme si le tube était sectionné à l'ouverture même du trou.

Pour obtenir l'*allongement* du tube sonore, on le recourbe sur lui-même en forme d'U, de telle sorte qu'une portion mobile, dont le calibre est un peu plus faible, puisse glisser dans la partie fixe où a lieu l'émission du souffle. A ce procédé d'allongement rationnel par la *coulisse,* analogue en tout point au raccourcissement de la corde par les doigts, on substitue trop souvent le procédé mécanique du *piston,* lequel consiste en une petite portion de tube, séparée du tube entier quand elle est « au repos », et pouvant être intercalée sur le parcours du souffle en pression, au moyen d'une petite « vanne » ou d'une sorte de « robinet » à ressort, mû par le doigt de l'instrumentiste.

C'est ainsi que les *Instruments à Vent,* d'*harmoniques* qu'ils sont en principe, ont pu d'abord devenir *diatoniques,* et plus tard *chromatiques.*

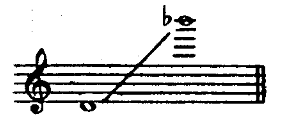
On les classe ordinairement selon leur matière (bois, cuivre), selon l'organe destiné à l'émission du souffle (bouche, anche, embouchure) ou selon le moyen d'allongement du tube (à coulisse, à pistons) ; mais la plupart de ces distinctions ne répondent à rien de précis musicalement. Seule, la division en « bois et cuivres », inexacte comme termes, garde une certaine valeur de principe, parce qu'elle repose sur une différence réelle de *fonction* et de *caractère.* Les Instruments dits « de Bois » forment un groupe spécial, souvent appelé « Harmonie » à très juste titre, et opposé, par cela même, aux Instruments à Cordes ; tandis que les Instruments dits « de Cuivre » servent, en principe tout au moins, à donner plus de force et d'éclat à tout l'ensemble. Mais les combinaisons partielles d'Instruments de Bois et de Cuivre sont devenues si fréquentes dans la pratique, que cette distinction elle-même n'a plus guère de raison d'être.

FLÛTES. — De même que les *Instruments à Cordes,* la plupart des *Instruments à Vent* sont ou ont été représentés dans l'Orchestre par plusieurs types de grosseur et d'étendue différentes, constituant de véritables « Familles ». La « Famille des Flûtes », qui semble avoir été au XVIIe siècle l'une des plus nombreuses et des plus variées, est au contraire aujourd'hui l'une des plus restreintes. Limitée dès le milieu du XVIIIe siècle à deux types, la « Flûte à bec » (*Blochflöte*) d'une part, et

de l'autre la « Flûte traversière » ou « Flûte d'Allemagne » (*Querflöte*), la « Famille des Flûtes » ne comporte plus guère maintenant que ce dernier type et la « Petite Flûte », sa réplique exacte à l'octave aiguë. De la « Flûte à Bec », où l'on soufflait par une extrémité du tuyau, il ne subsiste plus que nos divers « Flageolets », jugés indignes de figurer à l'Orchestre, en raison de leur faible sonorité et surtout de leur timbre très vulgaire. La « Flûte traversière », au contraire, posée *en travers* devant les lèvres de l'exécutant, parce que l'orifice est pratiqué *sur la longueur du tuyau* et non plus à l'extrémité même, est universellement adoptée. C'est même de tous les Instruments à Vent le seul qui soit proprement un « Instrument à Bouche », c'est-à-dire où le son est produit directement par le souffle de la « bouche » humaine, brisé sur une arête en biseau, sans l'intermédiaire d'aucune « anche » : c'est un « sifflet musical ». Cet ancien « Instrument de Bois » ne se présente plus guère à nous que sous l'aspect d'un *tube métallique* fait d'un alliage où l'argent entre pour une large proportion.

C'est dans les partitions de Lully que l'on trouve pour la première fois l'indication de la « Flûte d'Allemagne », c'est-à-dire notre *Flûte* contemporaine. La note la plus grave, sur cet instrument, est en général le *ré* au-dessous de la portée de la clé de *sol*, d'où l'appellation usuelle de « Flûte en *ré* », parce que la totalité du tuyau donne effectivement le *ré*.

La limite supérieure de la *Flûte* est le *si* ♭ suraigu (à la rigueur le *si naturel*, mais seulement dans la force et sur la *Grande Flûte*) :



Aujourd'hui, la plupart des *Flûtes* d'Orchestre ont deux notes de plus au grave : l'*ut* ♯ et l'*ut naturel* au-dessous du *ré*.

Les six ou sept premiers degrés diatoniques graves de la Flûte ont un timbre fort; l'octave suivante est faible ; tout le registre supérieur au contraire est fort et vibrant. En raison du principe harmonique, la *Flûte* fait entendre avec la plus grande facilité, par une simple modification dans l'émission du souffle, le *deuxième harmonique supérieur* de chaque son. Cet harmonique coïncidant avec l'*octave*, les doigtés de la *Flûte* se reproduisent donc identiquement à l'octave aiguë ; pour les sons *suraigus*, on règle le souffle de manière à obtenir soit le *troisième harmonique* (octave de la *quinte*), soit même le *cinquième* (*tierce majeure* de la double octave) : les doigtés deviennent alors tout à fait irréguliers. C'est pourquoi il faut user avec grande prudence des

derniers sons suraigus : en outre, il ne faut jamais oublier qu'à partir du *mi* au-dessus de la portée de la clé de *sol*, l'indication d'une nuance douce est absolument sans effet, tant sur la *Grande* que sur la *Petite Flûte*.

La *Petite Flûte* est entièrement semblable à la Grande Flûte, dont elle reproduit tous les doigtés à l'octave aiguë. On a l'usage fâcheux de l'écrire identiquement de la même façon, en clé de *sol*, sans aucune indication du changement d'octave, par la même négligence que pour l'écriture de la Contrebasse par rapport à celle du Violoncelle. Le registre grave de la *Petite Flûte* est totalement dépourvu de sonorité : tout ce qui est écrit au-dessous du *sol* de la clé, bien que cela sonne une octave plus haut, peut être considéré comme inexistant. Dans son registre suraigu, la *Petite Flûte* devient stridente et ne peut servir qu'à titre de renforcement à l'octave dans le *forte*.

Le caractère expressif des *Flûtes* est très faible, et à peu près nul en ce qui concerne la *Petite Flûte*.

HAUTBOIS. — Ces instruments, d'origine française, remontent aux XIVe et XVe siècles : ce sont les descendants des antiques « Chalumeaux » ou « Syrinx », dans lesquels le souffle humain fait vibrer une « anche double », c'est-à-dire un bout de roseau séparé en deux lamelles parallèles, vibrant l'une contre l'autre au passage de l'air.

Jusque vers le début du XVIIe siècle, la « Famille des Hautbois » a compté *six* représentants différents dans les orchestres, savoir :

1° : le ***Hautbois aigu*** (plus haut que notre Hautbois actuel) ;
2° : le *Hautbois Alto* (devenu notre Hautbois contemporain) ;
3° : le *Hautbois d'Amour* (accordé ***une tierce plus bas*** que l'*Alto*) ;
4° : le *Hautbois de Chasse* (accordé à la ***quinte grave*** de l'*Alto*) ; cet instrument était recourbé circulairement, comme le *Cor de Chasse*, et équivalait à notre *Cor Anglais* ;
5° : le *Hautbois Ténor*, plus grave, mais resté de forme rectiligne, ce qui, en raison de sa longueur, obligeait à se tenir debout pour jouer ;
6° : la *Basse de Hautbois*, encore plus longue et plus grave que le Hautbois Ténor, mais tout aussi incommode : notre *Basson* n'est pas autre chose que l'ancienne Basse de Hautbois, pliée ou « cassée en deux » comme un « fagot » (*Fagotto*).

Avant l'apparition des *Hautbois* dans l'Orchestre symphonique, vers 1650, ces instruments constituaient à eux seuls une sorte de fanfare de guerre ou de chasse : les sonneries militaires notamment se donnaient avec des *Hautbois*.

Les tuyaux des *Hautbois* ne sont pas cylindriques comme ceux des Flûtes, mais légèrement coniques : toutefois, ils ont la même propriété

en ce qui concerne la facilité d'émission de l'*octave supérieure* de chaque son. Leurs doigtés se reproduisent donc à l'octave, avec une modification du souffle.

L'étendue de notre *Hautbois* ordinaire est de deux octaves et demie, au-dessus du *si naturel* grave placé au-dessous de la portée de la clé de *sol* :



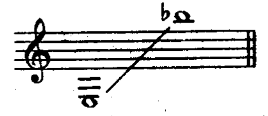
Toute la première quinte grave est pourvue d'un timbre très fort, qui conserve une partie de cette force dans toute l'octave qui suit, jusqu'au *fa* de la dernière ligne de la clé de *sol.* Au-dessus de cette note, il reste encore toute une octave exactement : mais son timbre est beaucoup plus faible et devient très grêle au suraigu.

Le timbre général du *Hautbois* est extrêmement caractéristique : il attire toujours l'attention. Il ne peut donc être employé comme « partie de remplissage » qu'avec une grande prudence, car il domine les autres très facilement.

Cor anglais. — Cet instrument, éminemment français malgré son nom, n'est autre que l'ancien « Hautbois de Chasse », sonnant à la *quinte grave* du Hautbois ordinaire.

Par une déplorable habitude, on l'écrit *une quinte plus haut* qu'il ne sonne, sous le prétexte, aujourd'hui périmé, que l'exécutant retrouve ainsi les mêmes doigtés que s'il jouait du Hautbois. On ne saurait s'élever trop énergiquement contre ce préjugé tenace, aussi humiliant pour les instrumentistes qu'il est absurde pour les compositeurs. Il faut remarquer que les Italiens, en écrivant jadis le *Cor Anglais* en clé de *fa,* à l'octave grave des sons réels, étaient déjà plus logiques ; et que l'ancien usage de la clé d'*ut* deuxième ligne était au fond le meilleur, puisqu'il représentait les sons réels, placés dans la position où l'on avait l'habitude de les voir pour le Hautbois, en clé de *sol* deuxième ligne (une *quinte* plus haut).

L'étendue du *Cor Anglais* va du *mi naturel* au *si* ♭ situé à deux octaves et demie au-dessus ; mais on doit considérer la dernière quarte aiguë comme inutilisable :



Plus encore que le Hautbois, le *Cor Anglais* attire l'attention par son timbre spécial. Sauf dans un *tutti* de grande force, et dans les

orchestres où chaque famille d'instruments à vent possède *trois* représentants au moins, il n'est utilisable qu'en *solo* exclusivement (1).

Bassons. — C'est le nom actuel de l'ancienne « Basse de Hautbois », ainsi qu'on vient de le voir : mais cet encombrant instrument ne mesurait pas moins de deux mètres de longueur. En 1525, le chanoine Afranio, de Florence, en fit le *Fagotto* qui devait occuper, au siècle suivant, une place considérable dans les orchestres, à en juger notamment par certains tableaux où figurent des armées entières de *Bassons* ou de *Fagotti* (2). On peut constater que la « Famille des Hautbois » comprenait alors autant d'individus que celle des Instruments à Cordes : il arrivait même que, dans celle-ci, les personnages de second ordre, les *Violini ripieni*, chargés des parties de remplissages dans les *tutti*, quittaient leur Violon pour prendre un Hautbois dans certains passages.

L'étendue du *Basson* va du *si* ♭ au-dessous de la portée de la clé de *fa*, au *si* ♭ de la clé de *sol*, trois octaves plus haut :



Avec des doigtés spéciaux et un peu d'habileté les instrumentistes peuvent encore dépasser cette note d'une quinte vers l'aigu. Mais il est prudent de n'y pas trop compter (3). En Allemagne, Wagner a fait construire pour ses œuvres des *Bassons* qui ont une note de plus, le *la*, au grave. Toute l'octave grave du *Basson* est pourvue d'un timbre fort, tandis que l'octave moyenne est faible ; le timbre redevient fort à l'octave aiguë et tout à fait douloureux et pénible aux notes extrêmes. Une sorte de tradition avait attribué au *Basson* une signification exclusivement « pathétique », dans la musique dramatique du xviiie siècle (4). Il semble aujourd'hui qu'on tende plutôt à exploiter les qualités comiques du *Basson* (5).

(1) Le Chœur final des voix de femmes, dans la *Damnation de Faust* de Berlioz, peut ici servir de vérification : on y entend deux *Cors Anglais* répétant des arpèges totalement dénués d'intérêt, qui absorbent, quoi qu'on fasse, toute l'attention de l'auditeur, aux dépens de la ligne mélodique principale.

(2) Tel est, par exemple, le tableau du peintre Panini, exposé au Musée du Louvre, et qui représente très probablement l'Opéra français au début du xviiie siècle.

(3) Dans l'instrumentation de *Wallenstein*, on touvera un essai de ce dernier *fa* aigu ; mais il arrive souvent que l'on n'exécute pas la note écrite.

(4) Voir notamment *Alceste* de Gluck et diverses œuvres de Grétry.

(5) Le *Concertstück* de Weber, dans la *Marche du Retour du Croisé*, est peut-être le dernier exemple connu du « Basson tragique » : mais ce tragique ne nous touche plus beaucoup.

Dans nos orchestres contemporains, on emploie en général *trois* ou *quatre Bassons*, tandis qu'il n'y a que deux Hautbois, avec un seul Cor Anglais. Ce sont les seuls survivants de la « Famille ».

CONTREBASSON. — Après plusieurs tentatives assez peu satisfaisantes, on est parvenu récemment à établir un instrument sonnant à l'*octave grave* du Basson, de même que la Contrebasse à l'octave grave du Violoncelle, afin de combler la véritable lacune qui existait dans l'Orchestre au registre grave des Instruments à Vent. Le *Contrebasson* a désormais droit de cité dans tous les grands orchestres, et l'on en rencontre d'ingénieuses utilisations (1). Mais il n'est pas très sûr que cette nouvelle acquisition soit un enrichissement réel : il est bien rare que l'intérêt et la valeur d'un ouvrage musical soit accrue par l'adjonction d'un nouvel instrument.

CLARINETTES. — La « Famille des Clarinettes » est beaucoup moins ancienne que celle des Hautbois. C'est en 1690 qu'un hautboïste de Nüremberg, Gustave DENNER, construisit le premier instrument de cette espèce. La *Clarinette* paraît être une transformation de la petite *Trompette* dite *Clarino*, remplaçant le *Cornet* destiné à soutenir la voix de *soprano* dans le chœur : par son timbre, elle s'apparente également au *Chalumeau*, dont on lui a conservé le nom pour qualifier son registre grave, par opposition avec son registre aigu, dit *Clairon*.

Les sons de la *Clarinette* se produisent à l'aide d'une *anche simple* vibrant sous le souffle contre un biseau fixe appelé « bec ». Le tuyau est cylindrique comme celui de la *Flûte* ; mais l'émission du souffle par le bout, et non par le côté, modifie l'aptitude de l'instrument en ce qui concerne les « harmoniques ». Ce sont les *harmoniques impairs* (*troisième* et *cinquième*) et non les octaves (ou *harmoniques pairs*) qui s'y forment naturellement sous la pression du souffle. D'où il suit que les doigtés de la *Clarinette* sont disposés de façon à se reproduire à la *douzième* (*quinte de l'octave* ou *troisième harmonique*) et non à l'*octave*, ce qui favorise l'agilité de l'instrumentiste.
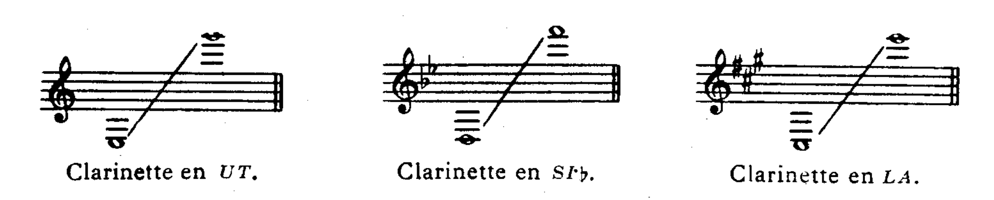
Il s'est écoulé près d'un siècle entre l'apparition de la *Clarinette* et la généralisation de son emploi dans l'Orchestre : ce n'est guère que vers le milieu du XVIII[e] siècle que son usage devient constant. Ni J. S. BACH ni RAMEAU ne se sont jamais servis de la *Clarinette* ; et l'on n'en trouve pas trace dans les premières œuvres de GLUCK, de HAYDN et de MOZART ; c'est seulement en 1774 et sur la demande de GLUCK, pour

(1) Voir notamment RAVEL, dans *Les Contes de ma Mère l'Oye* (*La Belle et la Bête*).

Iphigénie en Aulide, que la *Clarinette* fut admise à l'Orchestre de l'Opéra de Paris.

A partir de cette époque, la « Famille des Clarinettes » s'est constituée peu à peu, par rapport aux tonalités plutôt qu'à l'étendue : à la *Clarinette* en *UT*, la seule qui fasse entendre les sons tels qu'ils sont écrits, on adjoint bientôt la *Clarinette* en *SI ♭* pour les tons bémolisés, et la *Clarinette* en *LA* pour les tons diésés ; ces deux nouvelles venues apportent avec elles le déplorable usage de la transposition, justifié peut-être à l'origine par l'ignorance des exécutants, mais tout à fait dépourvu d'opportunité aujourd'hui. Tout le monde sait que la partie de *Clarinette* en *LA*, soigneusement transposée par le compositeur à une *tierce mineure au-dessus* des sons réels, est lue ensuite par l'instrumentiste sur la *Clarinette* en *SI ♭*, avec une nouvelle transposition « à vue » un *demi-ton plus bas* que les sons écrits : cet incident se produit assez fréquemment, quoi qu'on en dise, pour faire justice une bonne fois du préjugé absurde de la « transposition pour cause de facilité ».

L'étendue pratique de la *Clarinette* va du *mi naturel* au-dessous de la clé de *sol* au *sol* situé à la double octave de celui de la clé de *sol*, ce qui ne correspond à la réalité que pour la *Clarinette* en *UT*, à peu près inusitée aujourd'hui. Ce *mi grave* devient un *ré* sur la *Clarinette* en *SI ♭*, et un *ut ♯* sur la *Clarinette* en *LA* :



Clarinette en *UT*. Clarinette en *SI♭*. Clarinette en *LA*.

Toute la première octave grave est pourvue d'un timbre très fort dit « Chalumeau » ; la sixte au-dessus, au *medium*, est faible ; au-dessus de l'*ut* de la clé de *sol*, le timbre redevient fort et strident : on le qualifie de « Clairon ». Au registre suraigu, la *Clarinette* peut encore fournir une quarte au-dessus de la limite usuelle, jusqu'à l'*ut* ; mais la sonorité de ces dernières notes est assez désagréable.

L'agilité de la *Clarinette* est très supérieure à celle du Hautbois, et presque égale à celle de la Flûte. La plupart des *arpèges serrés* y sont très faciles et d'un excellent effet, ainsi que les *batteries* en tierces ou en quartes. Quand les Clarinettes sont « en masse » (comme dans les Harmonies militaires, par exemple), on obtient un effet facile et commode par la *note répétée* ou « *tremblé* », résultant de *coups de langue rapides* sur la même note.

La commodité de cette sorte d'instrument le fit adopter bientôt

comme succédané des Instruments à Cordes dans les Harmonies composées exclusivement d'Instruments à Vent ; celles-ci ayant pris en général le ton de SI ♭ comme point de repère (au lieu d'UT), on exclut de cette « Famille » naissante les « parents trop éloignés », en LA et en UT, pour l'établir tout entière dans le domaine cuivré des bémols. Ainsi apparurent les *sept types* suivants, bénéficiant tous de l'avantage plus que contestable de la transposition, car on les écrit invariablement en UT et en clé de *sol* :

1° : *Petite Clarinette* en LA ♭, sonnant à la *sixte mineure* au-dessus des sons écrits ;

2° : *Petite Clarinette* en MI ♭, sonnant à la *tierce mineure* au-dessus des sons écrits ;

3° : *Clarinette* ordinaire en SI ♭, sonnant à la *seconde majeure* au-dessous des sons écrits ; c'est celle qui devait peu à peu détrôner toutes les autres, même dans les orchestres symphoniques, où l'on tend de plus en plus à l'employer exclusivement ;

4° : *Clarinette Alto* en FA, sonnant à la *quinte* grave des sons écrits ; cet instrument, pourvu naguère d'un pavillon en cuivre, et recourbé sur lui-même comme les Cors, avait reçu le nom de *Cor de Basset*. En dehors des Harmonies militaires, on le trouve employé parfois dans la musique dramatique (1) ;

5° : *Clarinette Basse* en SI ♭, sonnant à la *neuvième majeure* au-dessous des sons écrits ; cet instrument sonnant à l'*octave* grave de notre *Clarinette* ordinaire est maintenant d'un usage fréquent dans nos grands orchestres. Depuis WAGNER, on tend à l'écrire en clé de *fa*, une *seconde majeure* au-dessus de ses notes réelles, ce qui est déjà un peu moins absurde. Son étendue est donc comprise entre le *ré* au-dessous de la portée de la clé de *fa* (que l'on écrit *mi*) et la double octave aiguë de cette note : au-dessus, l'instrument peut encore fournir une *quarte*, dont les degrés sont tout à fait faibles et défectueux. La *Clarinette Basse*, un peu moins agile que la *Clarinette* ordinaire, s'accommode fort bien aussi des dispositions en arpèges. On s'est parfois servi, en Allemagne et en Belgique, de *Clarinettes Basses* en LA, mais l'usage de ces instruments ne s'est pas généralisé ;

6° : *Clarinette Basse* en FA, sonnant à la *douzième* au-dessous des sons écrits, c'est-à-dire à l'*octave* grave de la *Clarinette Alto* ;

7° : *Clarinette Contrebasse* en SI ♭, sonnant à la *double octave* au-dessous de la *Clarinette* ordinaire : on l'écrit généralement en clé de *fa*, mais à l'*octave supérieure* de son registre, c'est-à-dire la *neuvième grave* des sons réels (2) ; dans la pratique, c'est au *Sarrussophone* (en cuivre) que l'on confie le rôle de « Basse profonde » dans la « Famille des Clarinettes ».

Ainsi, contrairement à ce qui s'était passé pour la « Famille des Hautbois », nombreuse au début et de plus en plus restreinte par la suite, la « Famille des Clarinettes » n'a cessé de s'accroître ; aujourd'hui,

(1) Voir notamment *Idoménée* de MOZART et quelques passages dans les Opéras de GLUCK.

(2) On trouvera un exemple de l'emploi de cet instrument dans la partition de *Fervaal*.

il n'en subsiste plus dans nos orchestres symphoniques que la *Clarinette* en SI ♭ et la *Clarinette basse* à l'octave grave de celle-ci, sans compter la *Clarinette* en LA, qui, comme on sait, ne fait pas partie de la « Famille ».

Il ne faut pas avoir trop de confiance dans l'homogénéité de timbre du pupitre des *Clarinettes*, formé ordinairement de deux instruments aigus et d'une basse : le timbre de la *Clarinette basse* ne s'amalgame pas suffisamment avec celui des autres instruments, et peut encore moins s'adjoindre au *Basson*, en qualité de renforcement de la basse du Quatuor à Cordes (1).

SAXOPHONES. — Bien que l'on considère cette intéressante « Famille » comme appartenant exclusivement aux « Harmonies militaires », où elle occupe d'ailleurs une très large place, nous avons toujours pensé que cet ostracisme n'était pas justifié, et que le timbre de ces instruments, comparable à celui des Clarinettes, mais plus doux et plus voilé, rendrait de grands services dans nos orchestres symphoniques ordinaires (2).

Adolphe SAX (1814-1894), inventeur belge de génie, doublé selon la tradition d'un commerçant déplorable, avait eu l'ingénieuse idée d'appliquer le *bec* et l'*anche battante simple* des Clarinettes à des tuyaux *coniques* (et non cylindriques) du genre de ceux des Hautbois. Ainsi la commodité des doigtés sur les tuyaux *octaviants* (coniques) s'ajoutait à celle de l'émission du souffle, le *bec* étant beaucoup plus aisé à faire vibrer que l'*anche double*. Le *Saxophone*, avec son timbre homogène et très apte à la « fusion » avec les autres timbres de l'orchestre, fut le résultat de cette véritable découverte. On en créa *cinq types* différents :

1° : *Saxophone Soprano* en SI ♭, sonnant comme la *Clarinette* ordinaire à la *seconde majeure* au-dessous des sons écrits ;
2° : *Saxophone Contralto*, en MI ♭, sonnant à la *quinte grave* du précédent, soit à la *sixte majeure* au-dessous des sons écrits ;
3° : *Saxophone Ténor* en SI ♭, *octave grave* du *Saxophone Soprano* ;
4° : *Saxophone Baryton* en MI ♭, *octave grave* du *Saxophone Contralto* ;

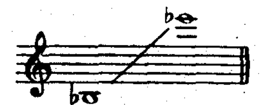
(1) On trouve cependant dans WAGNER (*Tristan und Isolde*, IIe acte, 1re scène), un fort bel exemple de l'emploi de cet instrument.

(2) Voir le *Poème des Rivages* où un quatuor de *Saxophones* est adjoint à l'orchestre usuel. On voudra bien nous excuser ici, une fois pour toutes, si nous empruntons de préférence à nos propres ouvrages certains exemples destinés à faire mieux comprendre les avantages ou les inconvénients de dispositions instrumentales peu usitées. Les expériences personnelles sont, croyons-nous, les meilleures à invoquer pour montrer aux autres « ce qu'il faut faire » et surtout « ce qu'il ne faut pas faire ».

V. I.

5° : *Saxophone Basse* en *SI* ♭, *octave grave* du *Saxophone Ténor* ou *double octave grave* du *Saxophone Soprano*.

Tous ces instruments, destinés en principe à la « vulgarisation », c'est-à-dire aux phalanges musicales de culture limitée, s'écrivirent donc en clé de *sol* immuablement, avec une étendue d'apparence identique, allant du *si naturel* (et même du *si* ♭, sur les instruments de construction récente) au-dessous de la portée de la clé de *sol*, au *mi* ♭ à deux octaves et demie au-dessus, soit l'étendue du Hautbois, diminuée d'un degré à chaque extrémité :



C'est peut-être cette « écriture-esperanto » pour illettrés qui, tout en facilitant aux « conscrits » de toute sorte l'étude des *Saxophones*, contribua ensuite à exclure des « hautes sphères » de l'Orchestre ces « parents pauvres » qui y eussent tenu pourtant un rang fort honorable (1).

Bien que les Saxophones soient à peu près uniformément construits en *cuivre* (quelquefois en *argent*), on a coutume de les adjoindre, quand on les admet à l'Orchestre, aux *Instruments de Bois*, en raison de leur sonorité et de leur mécanisme, fondé pareillement sur la *perce* et sur l'*obturation* des trous.

Cors. — Les *Cors*, au contraire, sont dits *Instruments de Cuivre*, même s'ils sont en *argent* comme les Flûtes et les Saxophones, et en dépit de leur adjonction, tout aussi fréquente, au groupe des *Bois*. Par un singulier abus de termes, cette qualification d'*Instruments de Cuivre* doit s'entendre des « instruments à longs tuyaux, sans trous ni clefs (2), utilisant les harmoniques supérieurs les plus éloignés du son fondamental, à l'exclusion de celui-ci ». Il est bon de savoir la valeur des termes, surtout quand elle est, comme c'est ici le cas, du domaine de la haute fantaisie.

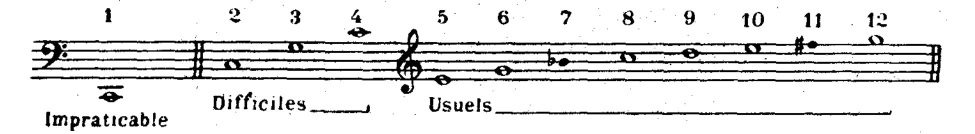
Le tuyau du *Cor* ordinaire ne mesure pas moins de *quatre mètres* dans toute sa longueur, ce qui le rend complètement inapte à faire en-

(1) Depuis l'époque (1900) où ces remarques furent signalées par l'Auteur à ses élèves des classes de Composition, les « parents pauvres » ont été accueillis dans les petits groupes musicaux dits *jazz band*, où ils occupent aujourd'hui un rang très honorable.

A. S.

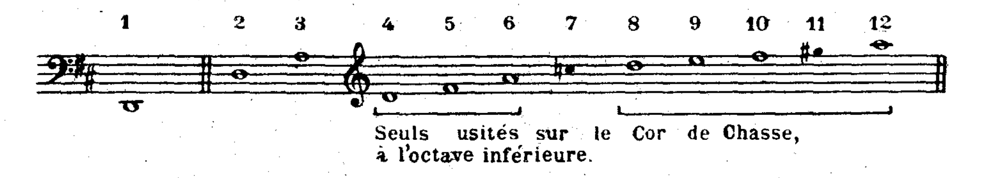
(2) C'est à dessein que nous rétablissons l'ancienne orthographe du mot *clef*, pour désigner le mécanisme des Instruments à Vent, réservant le mot *clé* pour les signes de la notation musicale.

tendre sa « note fondamentale » (l'*ut* de l'extrême grave sur un cor dit « en UT »), du moins sous l'impulsion du souffle contenu dans l'humble thorax humain, dont la capacité est quinze ou vingt fois trop faible pour obtenir ce résultat. L'harmonique 2 (*ut* octave) est lui-même d'une émission difficile et nécessairement de brève durée : ce sont les harmoniques compris entre 4 et 12 qui fournissent l'étendue utilisable du *Cor* :



Il suffit de se reporter au Premier Livre de ce COURS (p. 102 et 103) pour se rendre compte de la défectuosité radicale de cette échelle, dont les points de contact avec notre Gamme sont discontinus et inexacts. Toute l'ingéniosité des constructeurs a lutté, depuis deux siècles, contre ce « défaut de justesse » bien connu, contre cette tare inhérente au *Cor*, dont le timbre souple, malléable et coloré, serait sans cela le plus parfait peut-être parmi tous ceux de l'Orchestre.

Le *Cor de Chasse*, issu lui-même de l'*Olifant*, apparaît dès le milieu du moyen âge; à partir du XVII[e] siècle, la *Trompe de Chasse*, qui n'est autre que l'ancien *Cor* roulé sur lui-même pour la plus grande commodité, adopte définitivement la forme que nous lui connaissons aujourd'hui. La *Trompe* fait entendre à peu près uniformément les harmoniques 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, appartenant à la série du dernier *ré grave* de notre piano, c'est-à-dire *une octave au-dessous* des sons indiqués ci-après :



On sait la saveur spéciale que donne aux « fanfares de trompes » la fausseté caractéristique de l'harmonique 11 (1). Ce *Cor de Chasse*, dit « en RÉ », d'abord réservé à certains effets de « couleur locale » dans les orchestres, y prit une place définitive dans le courant du XVIII[e] siècle. Dès lors se présenta la difficulté, encore mal résolue, d'adapter cet instrument aux tonalités de plus en plus diverses dont l'usage se répandait dans la langue musicale.

(1) On peut en donner l'idée sur le piano, en touchant en même temps le *sol* ♯ et le *sol* ♮, dans l'exécution des « airs de chasse », en *RÉ*, avec leurs deux parties traditionnelles en quintes et tierces.

Le premier moyen par lequel on essaya de rendre le *Cor* modulant consista à construire des fragments de tuyaux de diverses longueurs, que l'on pouvait substituer les uns aux autres en les démontant, de telle sorte que la présence de l'un d'entre eux sur le parcours total du tube sonore ait pour effet de transposer tout l'instrument dans une tonalité déterminée, dont il faisait entendre la série des harmoniques naturels. Ces « tubes de rechange », limités d'abord aux tonalités les plus fréquentes, ne tardèrent pas à être construits pour toutes les tonalités possibles. Mais le changement de tube demeurait assez compliqué et nécessitait chaque fois une certaine durée de temps. Vers 1790, le constructeur Clagget tenta de fixer au même *Cor* plusieurs de ces tubes de rechange simultanément, de telle sorte que les doigts de l'exécutant puissent boucher alternativement tous les tubes inutiles, en laissant passer l'air seulement dans le tuyau qui produisait les sons de la tonalité voulue. Enfin, vers 1815, ce fut l'inventeur Bluhmel qui substitua au moyen incommode de l'obturation par les doigts, le « piston à soupape » obtenant mécaniquement le même résultat. Dès lors, les instruments à pistons tendirent à remplacer partout les instruments naturels à tubes de rechange, qui toutefois coexistèrent assez longtemps avec eux. Aujourd'hui, le *Cor à pistons* est universellement adopté : mais, comme c'est l'échelle harmonique de la *dominante* du ton de fa qui semble avoir donné la meilleure sonorité, le *Cor* usuel a conservé ce ton avec cet absurde usage de la transposition qu'il comporte, encore aggravé même d'une particularité que l'on a quelque honte à signaler. Le corniste étant réputé ne pas savoir ce que signifient les armatures des clés, doit lire en fa des notes qui sont écrites en ut, mais sans autres altérations que les signes accidentels *placés devant chaque note* et sans nulle indication de tonalité à la clé ! Il paraît que c'est plus simple.

Les *pistons* du *Cor* ordinaire sont au nombre de *trois* : ils agissent séparément ou simultanément, et permettent de donner au tube *sept longueurs* totales différentes, savoir :

1° : longueur naturelle du *Cor entier*, sans piston ;
2° : un *demi-ton* plus bas, à l'aide du deuxième piston ;
3° : un *ton* plus bas, à l'aide du premier piston ;
4° : une *tierce mineure* plus bas, à l'aide du troisième piston, ou des deux premiers simultanément, ce qui donne à peu près le même résultat ;
5° : une *tierce majeure* plus bas, à l'aide des deuxième et troisième pistons simultanément ;
6° : une *quarte juste* plus bas, à l'aide des premier et troisième pistons simultanément, disposition dite « fourche » ;
7° : une *quarte augmentée* plus bas, à l'aide des trois pistons réunis.

Le *Cor* ordinaire, ayant un *fa* comme fondamentale, fait entendre,

sans piston, la série harmonique sonnant une *quinte au-dessous* de celle notée ci-dessus, et appartenant plutôt à la *dominante du ton de* SI ♭, en raison de l'assimilation du *septième harmonique* supérieur au *mi* ♭.

Cependant, l'on dit communément que ce *Cor* est « dans le ton de FA » ou « en FA ». L'adjonction des pistons permet de transposer cette série harmonique sur les *dominantes* respectives des tons de LA *naturel*, LA ♭, SOL *naturel*, SOL ♭, FA *naturel* et MI *naturel* (1).

Le mécanisme des *cylindres*, substitué par les constructeurs allemands et italiens à celui des pistons, obtient des effets identiques, mais à l'aide d'un ressort tournant au lieu du « ressort à boudin » de nos pistons. Toutefois, le défaut de justesse est le même dans les deux systèmes : il paraît provenir des déformations introduites dans l'homogénéité du calibre du grand tube conique constituant le *Cor* lui-même, par suite des allongements partiels ; ce défaut s'accroît à mesure que l'on ajoute des pistons ou des cylindres et que l'on fait entendre des sons harmoniques plus éloignés de la fondamentale. Le génial inventeur SAX avait remédié à cet inconvénient, en procédant au *raccourcissement du tube* par des pistons agissant à l'inverse des pistons ordinaires, et *haussant par demi-tons* l'échelle du *Cor* au lieu de la baisser; ces pistons, au nombre de *six*, avaient en outre l'avantage de supprimer les mauvais doigtés dits de « fourche » résultant de l'emploi simultané de deux pistons non contigus. Les essais qui furent faits de ces instruments (2) donnèrent toute satisfaction, tant au point de vue de l'agilité que de la justesse : ce ne sont donc pas des raisons musicales qui en ont jusqu'ici retardé l'adoption.

L'étendue normale du *Cor* est de *deux octaves et demie* : l'octave grave est pourvue d'un timbre assez fort ; la quinte moyenne est de sonorité faible, tandis que l'octave aiguë redevient forte et éclatante. Les sons ordinaires du *Cor* sont dits « ouverts », parce qu'on les émet en laissant le pavillon de l'instrument entièrement libre. Si l'on introduit la main dans le pavillon pour l'obturer partiellement, le son est dit « bouché ». En obturant entièrement le pavillon avec la main, et en forçant le souffle, on obtient encore une autre sonorité plus étouffée : les notes auxquelles on veut donner cette sonorité sont écrites avec une petite croix au-dessus. Au lieu d'obturer le pavillon avec la main,

(1) Il faut remarquer qu'une fondamentale quelconque implique toujours par elle-même la fonction de *dominante*, en raison de l'ordre de ses harmoniques naturels. Car il est dans la *nature* même d'un son *isolé* d'être interprété comme une *dominante* tant qu'il n'a pas reçu d'autre détermination.

Voir à ce propos le COURS DE GRAMMAIRE MUSICALE d'Auguste SÉRIEYX, § 289, p. 236.

(2) Voir notamment : SAINT-SAËNS, *Le Déluge* ; V. d'INDY, *Le Chant de la Cloche*.

on se sert également d'un disque de carton percé d'un trou central et dit *sourdine,* dont l'effet est analogue.

L'anarchie la plus déplorable subsiste de nos jours dans la notation des sons du *Cor* : par un reste inconcevable des errements de la « tablature », on semble se préoccuper d'indiquer le doigté de l'instrumentiste plutôt que le son qu'il fait entendre. Les anciens « tons de rechange » ayant disparu pour faire place à l'unique *Cor à pistons,* pour lequel on a adopté la longueur du tuyau de l'ancien *Cor* dit *en FA,* notre *Cor* est demeuré *en FA* pour la notation, c'est-à-dire que les notes écrites sonnent *une quinte plus bas* (comme pour le *Cor Anglais*). Mais comme le *Cor* descend jusqu'au registre grave nécessitant l'emploi de la clé de *fa,* on a pris l'habitude d'écrire ces sons graves *une octave plus bas* que ne le demanderait la simple transposition à la quinte de l'instrument, et cette habitude n'est pas unanimement rejetée, ce qui oblige ceux qui ne s'y conforment plus à s'en expliquer par une annotation sur la partition ! En outre, le « bouchage partiel » ayant pour effet de faire *descendre* le son d'un *demi-ton* (tandis que le « bouchage total » en forçant le souffle fait *monter* le son d'un *ton* entier), on s'obstine à écrire le son qui correspond *au doigté,* l'oreille n'ayant sans doute aucune importance pour l'exécutant. Enfin, comme celui-ci est réputé, par hypothèse, n'avoir pas le droit de savoir dans quel ton il joue, la partie de *Cor* jusqu'à nos jours ne portait aucune armature à la clé, les accidents étant écrits, ainsi que nous venons de le dire, devant chaque note : cet usage barbare tend heureusement à disparaître, mais encore faudrait-il qu'on voulût bien se mettre d'accord pour le faire cesser, ainsi que celui de la transposition.

On attribue au corniste allemand HAMPEL (1753) la découverte des « sons bouchés » du *Cor* ; mais ce n'est guère qu'un demi-siècle plus tard que leur emploi à l'Orchestre commença à se répandre (1).

La sonorité la plus éclatante du *Cor* correspond à l'indication que l'on donne par les mots *cuivré ouvert.* Comme les cornistes des orchestres hollandais ou allemands jouent normalement avec cette nuance, dont l'effet est d'ailleurs excellent, il y a lieu de ne pas négliger l'indication exacte de l'intention de l'auteur : car s'il considérait le groupe des *Cors* comme faisant un « écho lointain » à celui des Trombones, par exemple, il pourrait s'ensuivre quelque surprise. En France, nos cor-

(1) Mentionnons ici pour mémoire qu'on a fait usage aussi quelquefois de « sons entièrement bouchés » (mais avec le souffle normal), lesquels sonnaient *un ton au-dessous* (et non au-dessus) de la note écrite : la mauvaise sonorité de ces sons les a fait abandonner.
Au sujet de la notation des parties de *Cor,* le lecteur pourra se référer à la brève étude de cette question, ***Peut-on améliorer la notation musicale ?*** par Auguste SÉRIEYX (*Schola Cantorum,* 1922).

nistes nourrissent un préjugé tenace contre le jeu *cuivré ouvert,* qu'ils considèrent comme préjudiciable à la conservation de leurs lèvres.

De nos jours, en effet, les instrumentistes ont renoncé à travailler leurs lèvres en vue de l'extension du registre aigu du *Cor*. Jusqu'au temps de Bach, les cornistes utilisaient au contraire avec une étonnante virtuosité sur leurs instruments naturels (sans pistons) la série des harmoniques supérieurs, formant (tant bien que mal) des intervalles mélodiques conjoints : l'emploi du *sol* au-dessus de notre portée de la clé de *sol* (noté suivant l'usage par le *ré* une quinte au-dessus) n'était pas rare ; et l'on peut considérer l'étendue moyenne du *Cor* comme s'étant déplacée d'une quarte environ vers le grave depuis cette époque.

Au xviiie siècle, le *Cor,* employé jusque-là en *solo* et pour des effets de pittoresque ou de « couleur locale » (chasse, guerre, pastorale, etc.), commença à prendre sa place définitive : on eut alors *deux Cors* au lieu d'un seul dans la plupart des orchestres. C'est Haydn, ainsi que les symphonistes de l'école de Mannheim, qui semblent avoir été des premiers à incorporer le *Cor* aux autres groupes instrumentaux. Ils s'en servirent même d'une façon assez particulière, en écrivant des sons plus graves que la limite inférieure du *Cor* (*si, la, sol* au-dessous du dernier *ut* grave écrit) : on obtenait ces sons dits « factices graves » par un simple relâchement des lèvres, mais ils sonnaient assez mal sans doute, car on n'a pas tardé à les abandonner totalement; c'est Beethoven qui le premier employa *trois Cors* dans sa *Symphonie Héroïque.* Avec Weber, qui sut tirer souvent un parti admirable du *Cor,* le nombre des instruments s'éleva à *quatre,* nombre normal que l'on a généralement conservé depuis, mais comme un *minimum* seulement, car beaucoup d'œuvres en exigent davantage, et l'on en trouve jusqu'à *huit* dans certaines partitions de Wagner par exemple.

Trompettes. — Originairement, la *Trompette* était un simple *tube* (*tuba*) conique et rectiligne, assez encombrant en raison de sa longueur, mais trop court pour être enroulé comme le *Cor de Chasse* autour du corps de l'exécutant : on donna donc à la *Trompette* repliée sur elle-même cette forme oblongue qu'elle a conservée ; toutefois, le circuit formé par le tube, simple au début, devint successivement double, quadruple et même parfois sextuple, en raison de l'allongement corrélatif du tube sonore.

La *Trompette naturelle primitive,* qui ne pouvait donner qu'une seule série harmonique (sauf la note fondamentale), est aujourd'hui abandonnée. Cet instrument, invariablement dans le ton de *ré,* comme le Cor de Chasse, avait un rôle exclusivement « guerrier », obligatoire-

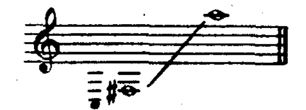
ment complété par celui des Timbales qu'une tradition séculaire avait vouées, dès leur tendre enfance, au *la* et au *ré, dominante* et *tonique* du ton de RÉ. A l'Opéra de Paris, une autre tradition, mystérieuse autant qu'humoristique, avait fait du jeu de l'unique *Trompette* une prérogative incontestée du contrebassiste, afin qu'il pût sans doute se délasser de temps en temps des sons graves ! Mais comme ce dignitaire de l'orchestre était un érudit par définition, on avait la prévenance d'écrire sa partie de *Trompette* tout simplement en RÉ avec deux dièses à la clé, et non en UT « pour simplifier les doigtés », qui d'ailleurs n'existaient pas. On sait où devait mener plus tard cet amour immodéré de la « simplification » à rebours, dont on vient de signaler, chemin faisant, quelques-unes des plus sottes applications. L'unique *Trompette* en RÉ ne tarda pas à être construite également en UT; et ces deux instruments furent employés concurremment en Allemagne jusques et y compris à l'époque de J. S. BACH.

De même que pour le Cor, les instrumentistes de ce temps s'exerçaient surtout en vue du registre aigu, et l'on peut observer le même recul d'une quarte vers le grave dans l'emploi contemporain de la *Trompette,* depuis qu'elle a cessé, comme le Cor, d'être utilisée seulement en *solo.*

Le mécanisme des pistons ne tarda pas à être appliqué à la *Trompette,* pour le plus grand dommage de la sonorité de celle-ci. Car, si le Cor à pistons n'est pas très inférieur au Cor naturel comme timbre, il n'en est pas du tout de même, malheureusement, pour la *Trompette à pistons.*

Les premières *Trompettes à pistons* furent construites dans le ton de FA : elles étaient plus justes que nos *Trompettes* en UT, qui les ont définitivement supplantées : celles-ci ont du moins l'avantage de s'écrire avec leurs notes réelles. Mais si l'on voulait bien renoncer une bonne fois à l'usage plus que périmé de la « transposition », il n'y aurait plus aucune raison d'invoquer en faveur de la *Trompette* en UT cette commodité d'écriture qu'elle devrait partager avec tous les instruments, de quelque nature qu'ils soient.

La *Trompette* en UT peut faire entendre l'*ut grave,* octave de sa fondamentale, qui correspond à l'*ut* moyen de la clé de *fa* ; à partir du *fa*♯ au-dessus de cette note, elle possède, par le moyen des pistons, tous les intervalles chromatiques jusqu'au *sol* supérieur de la portée de la clé de *sol* ; quelques instruments montent même jusqu'au *la*, mais il est bon de ne pas trop compter sur la solidité des derniers sons aigus :



L'*ut grave*, harmonique naturel, est plutôt fort ; mais la première octave chromatique grave (du *fa♯* à son octave) est faible et d'assez médiocre sonorité. Toute l'octave supérieure est éclatante et bien timbrée. On applique aussi à la *Trompette* une *sourdine* d'une forme spéciale, qui bouche son pavillon et donne à l'instrument une sonorité plutôt grotesque (1).

Actuellement, les orchestres possèdent *deux* ou *trois Trompettes* : quelques ouvrages en exigent *quatre*. En Allemagne, en Belgique et même en Italie, il n'est pas rare que ces instruments soient en SI ♭, comme les *Bugles* avec lesquels ils peuvent être confondus. Un trompettiste ordinaire doit avoir à sa disposition la *Petite Trompette* (comme la Petite Flûte, pour le flûtiste), car cet instrument, que l'on construit en UT ou en RÉ et même quelquefois en MI ♭, rend de grands services et ne nécessite aucune aptitude de « spécialiste », bien que l'on ait essayé de le faire croire.

CORNETS A PISTONS. — Ces instruments sont le résultat de l'adaptation du système des pistons aux anciens *Cornets de Poste* : ceux-ci différaient des Trompettes en ce que leur tuyau, moins long de moitié, permettait néanmoins de jouer dans la même octave : au lieu d'utiliser les harmoniques 4, 6, 8, 10, 12, avec les degrés intermédiaires approximativement diatoniques, les *Cornets* fournissaient donc les harmoniques 2, 3, 4, 5, 6, mais avec les lacunes inévitables qui les rendaient inaptes à émettre aucune mélodie véritable, puisqu'ils ne pouvaient former aucun intervalle conjoint. Nos *Clairons* militaires contemporains sont les descendants des anciens *Cornets*, dont ils ont conservé la parfaite inaptitude mélodique. En adaptant les *pistons* aux *Cornets*, on les a rendus chromatiques sur toute leur étendue, à peu près équivalente à celle de la Trompette, sauf la note grave. Le jeu du *Cornet*, beaucoup plus facile que celui de la Trompette, est aussi incomparablement plus vulgaire. L'octave grave sonne avec un timbre assez faible, mou et dénué de tout attrait ; l'octave suivante est pourvue au contraire d'un timbre fort, tout à fait « canaille » ; mais les dernières notes, au-dessus de *sol* aigu, redeviennent faibles et d'une émission très aléatoire. On construit ordinairement les *Cornets* dans les mêmes tons que les Clarinettes, en SI ♭ pour les tons bémolisés, et en LA pour les tons diésés : il en existe également en UT, qui sont encore plus défectueux que les autres, ce qui ne les empêche pas d'être maintenant les seuls usités, ou à peu près. Sauf en vue d'un effet voulu de comique

(1) On connaît l'usage humoristique qu'en firent notamment Emmanuel CHABRIER (*España*) et plus récemment Paul DUKAS (*L'Apprenti Sorcier*).

grossier, les *Cornets à pistons* méritent en tout point d'être bannis de l'Orchestre.

TROMBONES. — Ces instruments remontent très certainement au XVIe siècle et peut-être plus loin encore dans le passé. Il y eut alors une véritable « Famille de Trombones », formant à elle seule une *polyphonie instrumentale* susceptible d'interpréter la même musique que la *polyphonie vocale* et notamment les Madrigaux, ainsi qu'on l'a signalé au volume précédent, à propos des origines de la Suite (p. 103). La partie de *soprano* de ces « Orchestres de Trombones » était confiée à un *Cornet* en bois, percé de trous, dont la sonorité, comparable à celle d'une Clarinette très éclatante, se fondait suffisamment avec celle des *Trombones*.

Au-dessous de ce *Cornet* s'étageaient les voix des trois représentants de la « Famille des Trombones » :

1° : ***Trombone Alto***, écrit en clé d'*ut 3e ligne*, comme la *Viole* ;
2° : *Trom ne Ténor*, écrit en clé d'*ut 4e ligne* : c'est celui qui figure seul dans nos orchestres contemporains ordinaires ;
3° : *Trombone Basse*, écrit en clé de *fa 4e ligne*, et utilisé encore dans certains orchestres allemands ; cet instrument est accordé *une quarte plus bas* que notre *Trombone Ténor*.

Le *Chœur des Trombones* (avec le *Cornet* à l'aigu) complétait et doublait le « Chœur des Voix » dans un grand nombre d'œuvres de musique religieuse du XVIe siècle et notamment de SCHÜTZ ; plusieurs *Cantates* de BACH, les chœurs d'*Orphée* de GLUCK, le *Requiem* de MOZART ainsi que la plupart des compositions religieuses de son époque, ont conservé cet usage, jusques et y compris le *Credo* de la *Missa Solemnis* de BEETHOVEN et sa *IXe Symphonie*.

Notre *Trombone Ténor*, seul représentant de l'ancienne « Famille », sauf quelques cas exceptionnels, est aussi le seul instrument moderne qui ait conservé le mécanisme si simple de la *coulisse*, permettant de régler exactement l'allongement et le raccourcissement du tube sonore, comme les doigts règlent l'allongement et le raccourcissement de la corde sur les Instruments à Archet. Parmi les nombreuses variétés d'Instruments à Vent qui, dès le XVIe siècle, utilisaient la coulisse, la Trompette a survécu quelque temps (on en cite encore des spécimens isolés en Angleterre), mais le *Trombone* subsiste seul désormais, en dépit des efforts constants qui tendent à lui substituer le *Trombone à pistons*, inférieur à tous points de vue.

Dans la position fermée, la coulisse étant complètement rentrée, le *Trombone* fait entendre la série des harmoniques de *si* ♭ : l'allongement

progressif par la coulisse fait descendre cette série de demi-ton en demi-ton jusqu'au *mi* grave, au-dessous de la portée de la clé de *fa*. Il y a donc une grande variété de moyens pour produire le même son et, en même temps, pour corriger la différence existant entre les harmoniques naturels et les sons de notre gamme diatonique normale : c'est là, en définitive, la plus ingénieuse adaptation à l'Instrument à Vent de ce qui fait le privilège mélodique de l'Instrument à Cordes.

La première quinte grave du *Trombone* est d'une sonorité assez faible : on peut même faire descendre le registre grave de l'instrument deux ou trois demi-tons au-dessous du *mi naturel*, par un artifice des lèvres analogue à celui qui produit les « sons factices » du *Cor* ; mais ces notes dites « pédales » sonnent assez mal. On en trouve un emploi dont l'effet est peu satisfaisant dans la *Messe de Requiem* de BERLIOZ (1). A partir du *si* ♭ grave, correspondant à la longueur minima de la coulisse, le timbre devient fort jusqu'à la douzième supérieure (*fa*). Au-dessus, l'instrument peut encore fournir une quarte, mais les sons deviennent grêles et de moins en moins sûrs. Le *si* ♭ moyen de la clé de *sol* est l'extrême limite supérieure de l'étendue du *Trombone :*



Par suite d'un oubli providentiel sans doute, on n'a jamais songé à appliquer au *Trombone* les absurdes usages de la transposition : personne ne s'en plaint, et cela seul suffit à faire justice de cet intolérable abus.

Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, on employait rarement plus de *deux Trombones* dans les orchestres : la *Symphonie pastorale* de BEETHOVEN n'en a pas davantage. Depuis lors, l'usage a prévalu d'écrire au moins *trois Trombones* et souvent *quatre*, de manière à former une harmonie complète.

Le nombre des *Trombones* employés dans les orchestres est extrêmement variable, pour des raisons qui ne sont pas toujours musicales, car il semble bien que certaines partitions aient été écrites « parce qu'on avait les instrumentistes à sa disposition » : tel est très probablement le cas de MONTEVERDI, quand il emploie *cinq Trombones* pour son *Orfeo*, en 1607 : la « Chapelle » du duc de Mantoue, à laquelle cet ouvrage était destiné, possédait précisément ce nombre d'instrumentistes. Près de deux siècles plus tard, BEETHOVEN se contentera de *deux Trombones*

(1) Il ne faudrait pas croire que le *mi* ♭ grave qui illustre l'Ouverture de la *Sirène* d'AUBER, ait le moindre rapport avec ces sons factices ou « pédales » : c'est une simple erreur. Au théâtre, un vulgaire *Ophicléide* vint toujours remplacer le *mi* ♭ absent du *Trombone ;* certains prétendent même que l'auteur ne s'en douta jamais. On ne peut pas tout savoir...

pour sa *Symphonie pastorale,* et de *trois* seulement dans les Ve et IXe Symphonies.

En France, on emploie le plus souvent *quatre Trombones,* dont *trois* sont des *Trombones Ténors*; le quatrième est quelquefois un *Trombone Basse,* auquel on substitue le plus souvent une variété de *Saxhorn* dite *Tuba* en UT, et dont il sera question ci-après. En Allemagne, c'est généralement la partie correspondant à notre *troisième Trombone* qui est confiée à un *Trombone Basse,* accordé à la *quarte grave* du *Ténor,* le *quatrième Trombone* étant toujours remplacé par un *Tuba.*

Un *Trombone Contrebasse* fut même employé par WAGNER dans certains ouvrages. Ce « mastodonte » accordé à l'*octave grave* du *Trombone Basse* est pourvu d'une « manivelle à crémaillère » pour atteindre l'allongement voulu, dépassant de beaucoup la longueur du bras d'un instrumentiste géant.

Comme l'harmonie des *Trombones* est normalement complétée à l'aigu par celle des Trompettes, il s'ensuit souvent une lacune au registre moyen, en raison de la grande différence du diapason des deux sortes d'instruments. Une certaine *Trompette Basse,* toujours fausse à l'un de ses registres pour peu qu'elle soit juste à l'autre, serait censée combler cette lacune. L'ancien *Trombone Alto* remplissait beaucoup mieux ce rôle : et l'on ne voit pas pourquoi cet instrument ne reprendrait pas sa place dans nos orchestres.

BUGLES A PISTONS. — Le *Bugle* est un autre nom de l'ancien *Cornet,* consistant en un long tuyau légèrement conique et évasé en un pavillon : notre *Clairon* militaire est une sorte de *Bugle* naturel en SI ♭. Afin de remédier aux lacunes de la série des harmoniques, on construisit, dès le début du XIXe siècle, des *Trompettes à clefs,* pourvues de *trous* comme les Instruments de Bois et, par conséquent, de *clefs* obturant ceux des trous que les doigts ne pouvaient boucher directement (1). Vers 1850, l'ingénieux Adolphe SAX créa de toutes pièces la « Famille des Bugles » dits aussi *Saxhorns* du nom de l'inventeur ; les *sept* représentants de cette « Famille », encore inusités pour la plupart dans nos orchestres, sont appelés, croyons-nous, à y prendre tôt ou tard la place qui leur est due :

1° : *Petit Bugle* en MI ♭, qualifié *Piccolo* chez les Allemands ;
2° : *Bugle* en SI ♭, dit *Flügelhorn* en allemand ;
3° : *Saxhorn Alto* en MI ♭, ou *Althorn* ;

(1) ROSSINI dans *Guillaume Tell,* par exemple, et MEYERBEER dans plusieurs de ses Opéras, se sont servis de ces instruments, qui n'avaient de la *Trompette* que le nom, étant en réalité des succédanés de l'ancien *Ophicléide* tombé en désuétude.

4° : *Saxhorn Baryton*, en SI♭, appelé *Tenorhorn* par les Allemands et *Bass-Flügel* par les Autrichiens ;
5° : *Saxhorn Basse*, en SI♭ comme le précédent, mais plus étendu au grave et dit en allemand *Bass-Tuba* ;
6° : *Saxhorn Basse* grave en MI♭, dit aussi *Bombardon* ;
7° : *Saxhorn Contrebasse* en SI♭ ou *Contrabass Tuba* en Allemagne, appelé aussi *Hélicon* lorsqu'on lui donne la forme circulaire d'un gros *Cor de Chasse*.

La « Famille des Bugles-Saxhorns » forme, on le voit, un jeu entier d'instruments homogènes, comprenant tous les registres ; elle constitue avec les Clarinettes le fond de toutes les Fanfares et Harmonies militaires : on écrit alors leurs parties invariablement en clé de *sol*, avec la transposition comportée par le ton de chaque instrument. L'étendue normale *écrite* est donc comprise pour chacun d'eux entre le *fa* ♯ grave au-dessous de la portée de la clé de *sol* et le *la* aigu au-dessus de la portée de la même clé, avec tous les degrés chromatiques intermédiaires, produits à l'aide des *trois pistons* ordinaires que nous avons décrits à propos du Cor :



Toutefois, les trois *Saxhorns* les plus graves (nos 5, 6, 7) sont pourvus d'un *quatrième piston* qui, par ses diverses combinaisons avec les trois pistons ordinaires, accroît leur étendue vers le grave, d'une *quarte augmentée* (ou de *six demi-tons*). L'étendue *écrite* de ces trois *Saxhorns* descend donc jusqu'à l'*ut naturel*. Les premières notes graves sont en général un peu plus faibles, surtout sur les *Bugles*. C'est le *Saxhorn Basse* (ou *Bass-Tuba* des Allemands) qui sert le plus souvent de partie grave à l'harmonie des Trombones ; mais on construit pour les Orchestres symphoniques des instruments en UT qui font entendre les notes écrites, à condition de les écrire en clé de *fa* ainsi que l'on a fini par en prendre l'habitude. En raison des acceptions diverses du seul mot *Tuba*, il est bon de préciser, en écrivant les partitions d'orchestre, à quelle sorte d'instrument est destinée la partie écrite.

L'ancien *Ophicléide*, qui remplissait autrefois le rôle confié aujourd'hui au *Saxhorn Basse*, est maintenant complètement abandonné.

INSTRUMENT POLYPHONE A SOUFFLE MÉCANIQUE. — Avec les *Saxhorns* et les *Bugles*, la catégorie fort variée des *Instruments à Vent* usuels peut être considérée comme épuisée. Tous ces Instruments, mis en jeu par le souffle humain, sont par cela même *monophones*, c'est-à-dire essentiellement destinés à la collectivité sonore de l'Orchestre : mais, de même

que les Instruments polyphones à Cordes percutées ou pincées ont quelquefois leur place justifiée dans l'Orchestre, l'Instrument *polyphone* par excellence, l'*Orgue*, a souvent été combiné avec tous les autres, pour le plus grand bénéfice artistique de l'ensemble.

Le rôle de l'*Orgue* dans beaucoup d'œuvres de Bach ou de Haendel est assez connu pour qu'il n'y ait pas lieu d'y insister. Aujourd'hui, le nombre des salles destinées à la musique profane qui contiennent un *Orgue* est assez grand pour que l'on ait pu adjoindre cet Instrument à l'Orchestre dans de véritables Symphonies (1) : ses immenses ressources à l'extrême grave apportent notamment un appoint singulièrement utile à la faiblesse inévitable de tous les Instruments à souffle humain dans ce registre.

Ni l'histoire, ni la technique de l'*Orgue* ne sauraient avoir ici leur place : son origine est liée aux premières manifestations du culte chrétien, et serait même selon quelques-uns antérieure à notre ère. La lente série de ses perfectionnements au cours des siècles devait aboutir, au début du xixe, à l'incomparable éclat que sut lui donner le génial Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899). Les chefs-d'œuvre de ce constructeur issu d'une lignée d'organiers célèbres font encore aujourd'hui l'admiration de tous les musiciens et défient même les injures du temps.

Instruments a percussion. — Comme les Instruments à Cordes ont pour destination d'émettre des sons conjoints, donc mélodiques, tandis que les Instruments à Vent fournissent naturellement des sons disjoints et consonnants, donc harmoniques, les *Instruments* dits *à Percussion* ne font entendre que des sons, ou même de simples bruits, qui, en se répétant plus ou moins longtemps, n'ont qu'un rôle purement *rythmique* en lui-même. Ainsi se vérifient dans l'Orchestre les grands principes fondamentaux de tout le langage musical. Toutefois, l'expression *à percussion* manque tout autant de précision que les mots *à cordes*, car les *Instruments polyphones* à *Cordes percutées* (comme le *Piano*), sont essentiellement fondés aussi sur la *percussion* : et, comme cette *percussion* s'opère toujours maintenant à l'aide d'un *clavier*, on pourrait tout aussi bien qualifier *Instrument à Percussion* toute espèce d'instrument *à Clavier*, l'*Orgue* lui-même.

Les véritables *Instruments monophones à Percussion*, les seuls qui aient une fonction spéciale dans l'Orchestre, sont nécessairement les moins musicaux de tous puisqu'ils ne produisent que des « bruits » répétés suivant un certain *rythme* : tels sont la *Grosse Caisse* et la *Caisse Claire* vulgairement appelée *Tambour* (avec tous ses succédanés :

(1) Voir notamment : Saint-Saëns, *Symphonie en ut* (IIIe).

Tambour Basque, *Tambourin*, etc.) ; les *Cymbales*, le *Triangle*, les *Chapeaux Chinois* et les divers *Gongs*, etc., jusques et y compris certains *Coups de feu* trop célèbres dans les annales de la musique dramatique la moins recommandable. Sans médire de ces humbles mais bruyants serviteurs, fort utiles pour le renforcement des grands *accents rythmiques* de l'Orchestre déchaîné, nous rappellerons seulement que les anciens auteurs ne leur faisaient pas même l'honneur d'écrire leur partie (1) : ils indiquaient seulement, au moment psychologique, les mots « Musique Turque », et l'exécutant distribuait selon son bon goût ces condiments du *tutti*. En notre siècle de liberté, nous sommes devenus plus rigoureux, ou plus prudents. Sans nous attarder ici sur les mystères de la *Batterie* qui englobe désormais la « Musique Turque » et celle qui ne l'est pas, nous devons terminer ces brèves remarques sur les Instruments d'Orchestre par quelques mots consacrés aux seuls représentants de la catégorie dite *à Percussion* qui aient pris, avec le temps, une valeur musicale réelle, à savoir les *Timbales*.

TIMBALES. — La participation de ces instruments à la « Musique Turque » paraît tout au moins assez authentique, car l'origine des *Timbales* est certainement orientale, et semble remonter aux Croisades. Les *Timbales*, chez nos « hommes d'armes » d'alors, servaient, avec les Trompettes, aux commandements militaires à la guerre : le *Timbalier* défendait ses instruments, comme le « porte-étendard » défend son emblème de nos jours, et la prise des *Timbales* de l'ennemi symbolisait la victoire, comme aujourd'hui la reddition du drapeau. C'est pourquoi la valeur représentative des *Timbales* et de la Trompette, dans l'Orchestre, était essentiellement « militaire ».

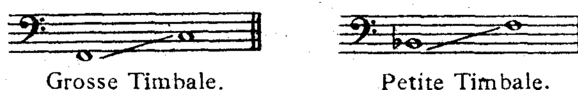
On sait que la Trompette étant toujours en RÉ, les *Timbales*, lorsqu'elles prirent assez de précision pour que leurs sons fussent reconnaissables, devinrent la basse obligée de la fanfare militaire, à savoir la *dominante* (*la*) et la *tonique* (RÉ) de la tonalité de la Trompette (2).

Aujourd'hui, on accorde la *Grosse Timbale* sur d'autres notes que le

(1) Nos modernes fournisseurs de Musique de Danse n'agissent pas autrement pour la partie de *Jazz*, le plus souvent. Tant il est vrai qu' « il n'y a rien de nouveau sous le soleil ».

(2) L'ancien Théâtre Italien de Paris (Salle Ventadour) avait même conservé pieusement cette tradition : il nous souvient, en effet, qu'un certain « timbalier occasionnel » de notre connaissance fut un jour sévèrement réprimandé, pour avoir manifesté l'intention de modifier l'accord rituel des Timbales, afin de l'adapter un peu mieux aux tonalités de la partition à exécuter. V. I.

la, et la *Petite* sur d'autres notes que le *ré* ; chacune des deux peut fournir l'étendue approximative d'une *quinte* :



Grosse Timbale. Petite Timbale.

En principe, nos orchestres ne possèdent que *deux Timbales* ; un seul timbalier peut en utiliser jusqu'à *trois.* L'Orchestre wagnérien en comporte souvent *quatre* (*Parsifal,* notamment) ; BERLIOZ a même fait l'essai à diverses reprises de *six timbales* : mais il va de soi qu'au delà de trois, il faut au moins deux instrumentistes.

On construit en Allemagne et en Hollande une *Timbale chromatique* assez ingénieuse : une série de cercles concentriques, mus par des leviers et des pédales, réduisent progressivement la circonférence de la peau tendue, et par suite la surface circulaire en vibration ; ces diminutions de surface coïncident approximativement avec les demi-tons. On peut même faire entendre des successions chromatiques assez rapides, ce qui élargit notablement le domaine musical de la *Timbale.* Il serait à désirer que l'usage de la *Timbale chromatique* se répandît davantage.

Nomenclature des Instruments d'Orchestre. — Comme il existe des éditions musicales dans diverses langues, la lectures des partitions peut donner lieu à des erreurs dans la désignation des Instruments : c'est pourquoi nous avons pensé rendre service en donnant ci-après, pour compléter ces quelques renseignements historiques et pratiques, un Tableau des dénominations adoptées dans les langues les plus usitées :

TABLEAU DES DÉNOMINATIONS EN USAGE POUR LES INSTRUMENTS

FRANÇAIS	ITALIEN	ALLEMAND	FRANÇAIS	ITALIEN	ALLEMAND
Violon.	Violino.	Geige (1).	Cor.	Corno (*en espagnol* : Trompa).	Horn.
Alto.	Viola.	Bratsche (2).			
Violoncelle.	Cello.	Violoncell.			
Contrebasse.	Violone.	Contrabass.	Trompette.	Tromba *ou* Clarino.	Trompete.
Flûte.	Flauto.	Flöte.	Trombone.	Trombone.	Posaun.
Petite Flûte.	Piccolo.	Kleine Flöte.	Timbales.	Timpani.	Pauken.
Hautbois.	Oboe.	Hoboe.	Harpe.	Arpa.	Harfe.
Cor Anglais.	Corno Inglese	Englisches Horn, *ou* Althoboe.	Cymbales.	Piatti.	Becken
			GrosseCaisse.	Gran Tamburo.	Grosse Trommel.
Clarinette.	Clarinette.	Clarinette.	Tambour.	Tamburo.	Militär Trommel.
Basson.	Fagotto.	Fagott.			

(1) *Geige,* d'où *Gigue* : originairement, danse pour *Violon.*

(2) *Bratsche,* de l'italien *Braccio* (*Bras*) : littéralement *Viole de Bras,* par opposition à la *Viole de Jambe* (*Viola di Gamba*) devenue notre *Violoncelle.*

Toutefois, il faudrait bien se garder de croire que ces indications trop succinctes puissent suffire à constituer, à elles seules, toute la science orchestrale ; la connaissance technique de chaque Instrument en particulier n'y suffirait pas davantage, encore qu'elle puisse être d'un précieux secours. Une étude sérieuse des combinaisons de timbres, de registres et de nuances diverses, est encore nécessaire : nous en donnerons, au paragraphe suivant, un aperçu forcément très sommaire, en raison de la brièveté obligée de la présente Introduction.

III

Le Langage instrumental et le Langage verbal.

La *signification expressive* qui constitue l'objet propre de la musique conduit tout naturellement à concevoir celle-ci comme un véritable Langage, lié par une étroite analogie aux deux autres « moyens expressifs » dont l'Homme dispose : le Geste et la Parole. De tout temps, le Langage musical s'est modelé sur le Langage mimé ou sur le Langage parlé ; c'est là une constatation qui a été faite mainte fois dans le présent Ouvrage. Le Chant, résultant de la juxtaposition du Langage musical au Langage verbal, a donné naissance à ce que nous avons appelé la Musique dramatique, de même que la Danse, résultant de la combinaison du Langage musical avec le Langage mimé, est demeurée la base permanente de ce que nous nommons Musique symphonique, ou purement *instrumentale*.

La *Musique Symphonique,* dont nous poursuivons ici l'étude, ne saurait donc s'exprimer autrement qu'à l'aide d'un véritable Langage instrumental soumis aux lois générales du Langage musical, en même temps qu'aux principes spéciaux de l'Instrumentation. Mais, de même que dans toutes les langues l'enseignement de la Grammaire et de la Syntaxe précède logiquement celui de la Littérature, les notions corrélatives de *Grammaire* et de *Syntaxe musicales* doivent être préalablement connues de celui qui aborde l'étude de la *Composition* proprement dite ; sans doute, à propos de la Notation, du Rythme, de la Mélodie et de l'Harmonie, on a exposé très sommairement, dans le Premier Livre, plusieurs principes généraux qui appartiennent à cette véritable *Grammaire* et à cette *Syntaxe musicale,* que l'on désigne communément sous les noms moins bien définis de « Théorie, Solfège, Contrepoint, Harmonie », etc. Mais ces aperçus, qui ont paru indispensables pour la compréhension du Cours de Composition, sont tout à fait

insuffisants pour suppléer aux travaux techniques par lesquels on acquiert la connaissance et l'usage de ces diverses matières (1). Il en est de même pour les quelques observations pratiques qui vont suivre à propos du *Langage instrumental*, relativement à l'étude complète et méthodique de cet art spécial, qui fait l'objet de nombreux traités d'Instrumentation ou d'Orchestration, dont plusieurs sont excellents.

Car ce qu'on nomme INSTRUMENTATION constitue bien un ART particulier, étroitement lié, sans doute, à l'ART MUSICAL dans sa réalisation, mais nettement distinct et indépendant de celui-ci dans ses principes : l'art de l'Instrumentation participe de la Composition, par la *matière musicale* qu'il est appelé à façonner, et de l'Interprétation par la *mise en valeur* de cette matière même. C'est, en définitive, l'application à la Musique de « l'Art des Valeurs » des peintres. Un grand artiste contemporain a dit qu' « il y a deux sortes de valeurs : les rapports de *ton* ou de *lumière*, et les rapports de *teintes* ou de *couleurs* » (2). Le musicien peut dire avec tout autant de raison qu'il y a pareillement en Musique deux sortes de valeurs : les rapports de *ton* ou de *lumière* (qui ont été définis au Premier Livre, à propos de la Tonalité et de la Modulation), et les rapports de *timbres* (simples ou composites) qui correspondent aux *couleurs* et font l'objet propre de l'Instrumentation.

Sans prétendre aucunement donner ici une étude complète de ce « coloris instrumental » dont se revêt à l'Orchestre le *Langage musical*, nous constaterons seulement que les diverses *Parties du Discours* (Mélodie, Harmonie, Rythme) dont il est fait, contiennent en elles-mêmes la raison première du choix des *timbres*.

Disposition normale de l'Orchestre. — On a vu que la grande division des Instruments d'Orchestre coïncidait précisément avec ces *Parties du Discours musical*, les Instruments à Archet ayant reçu pour destination première la Mélodie, tandis que les Instruments à Souffle humain étaient fondés sur l'Harmonie naturelle, et que les Instruments à Percussion ne pouvaient servir qu'au Rythme.

On sait que, dans le Langage verbal, les diverses « Parties du Discours » s'enchevêtrent, se combinent entre elles et « participent » souvent aux fonctions mutuelles qui leur sont dévolues : il n'en va pas différemment pour le Langage Instrumental, où la participation réci-

(1) C'est dans le but de combler cette lacune qu'ont été publiés deux volumes, complémentaires l'un de l'autre, intitulés COURS et ÉLÉMENTS DE GRAMMAIRE MUSICALE (Heugel, éditeur, 1925) par Auguste SÉRIEYX. Un COURS DE SYNTAXE MUSICALE est en préparation, par le même auteur, et doit parfaire l'ensemble pédagogique dont le présent COURS DE COMPOSITION constitue le couronnement.

(2) Maurice DENIS.

proque des Instruments d'un groupe à la fonction naturelle d'un autre est incessante. Mais, si ces échanges entre divers Instruments orchestraux sont perpétuels dans la pratique, les principes fondamentaux demeurent constants, et ils peuvent être ramenés aux trois règles suivantes :

a) Mélodiquement, la *Cantilène principale* doit toujours être confiée à un Instrument ou à un groupe instrumental pourvu d'un *timbre plus fort* que celui des autres Instruments faisant entendre les dessins accessoires concomitants. C'est là une application toute naturelle à l'Orchestre du principe emprunté à Ruskin que nous avons cité dans l'Introduction de la Première Partie du présent Deuxième Livre (p. 14) : « *Que quelque chose domine tout le reste, soit par sa grandeur, soit par sa fonction, soit par son intérêt.* » Comme il y a une « Dominante » dans toute tonalité, il y a un « Thème dominant » dans toute composition, et il doit y avoir dans l'Orchestre un *dessin plus en relief* que les autres : cette vérité peut paraître très banale ; elle n'en contient pas moins, pour celui qui prend soin de ne jamais la perdre de vue, le premier « secret » de la bonne sonorité instrumentale.

b) Harmoniquement, les *Parties simultanées* et les diverses « doublures » qu'elles comportent doivent s'étager, de haut en bas et de bas en haut, conformément à la *distribution naturelle des intervalles harmoniques* dans la génération de l'Accord, savoir : les plus grands intervalles consonnants (octaves ou douzièmes) à l'extrême grave, et les intervalles de plus en plus petits dans le registre moyen, jusque vers l'aigu moyen (1), où se place normalement la Cantilène principale, avec ses intervalles conjoints spécialement mélodiques. Cette conséquence logique de l'ordre de production des consonnances paraît presque aussi naïve que le principe mélodique du dessin dominant : elle contient pourtant un autre « secret » de la bonne disposition instrumentale, presque aussi important que la règle précédente.

c) Rythmiquement, les *Accentuations régulières*, purement *rythmiques*, ne doivent *jamais masquer la ligne mélodique principale*, ni paralyser en quoi que ce soit ses élans expressifs, quelque importance que l'on

(1) En raison de la *résonnance automatique* des *harmoniques supérieurs*, il va de soi que c'est surtout la disposition des sons dans l'*Accord majeur* qui doit servir de modèle à l'Instrumentation. Toutefois, la disposition très serrée des parties *suraiguës* étant elle-même exceptionnelle, c'est encore le *doublement à l'octave* (Flûte et Petite Flûte, par exemple) qui, à l'aigu comme au grave, encadre le mieux la polyphonie plus serrée du centre de l'Orchestre, ce qui est parfaitement logique.

veuille attribuer par ailleurs à l' « action rythmique »: car l'*action rythmique est toujours subordonnée à ce qui agit,* c'est-à-dire au *sujet* (mélodique). Nouveau « secret » de l'effet rythmique dans l'Orchestre, tout aussi important que les deux autres.

Il est aisé de discerner, à travers ces trois principes généraux, le rôle naturel et normal des trois catégories d'Instruments: car le timbre des Instruments à Archet, destinés à la mélodie, est incontestablement le plus riche de tous ; l'émission des sons dans les Instruments à Vent est naturellement conforme au principe harmonique sur lequel ils sont tous fondés; et la pauvreté musicale des Instruments rythmiques à Percussion leur interdit de paraître au premier plan. Mais si la loi de la bonne disposition orchestrale, ainsi ramenée à ces trois règles, est assez simple en apparence, il s'en faut de beaucoup qu'il en soit de même dans la pratique : en raison de l'aptitude de plus en plus développée de chaque catégorie d'Instruments à participer presque indifféremment à la mélodie ou à l'harmonie, sinon au rythme lui-même, la variété des moyens à employer peut être considérée comme à peu près inépuisable : et c'est l'expérience orchestrale de chacun qui peut le mieux conduire ici à des découvertes intéressantes.

Dispositions particulières de l'Instrumentation. — Sans prétendre en aucune façon épuiser en quelques pages un sujet aussi complexe et aussi varié que celui de la *combinaison des timbres instrumentaux,* nous avons pensé qu'il y aurait quelque utilité à réunir ici quelques remarques déduites de nos expériences personnelles, en les divisant pour plus de clarté en trois catégories :

a) Combinaisons mélodiques des Timbres ;
b) Dispositions harmoniques ;
c) Observations rythmiques et expressives.

Combinaisons mélodiques des Timbres. — La mise en relief de la *Cantilène mélodique principale,* par rapport au reste de la masse orchestrale, est nécessairement une affaire de *relation* : d'où il suit qu'on peut l'obtenir, non seulement par le renforcement de la ligne la plus importante, mais aussi par l'affaiblissement des autres. Si l'Instrument chanteur est écrit dans son registre fort, tandis que les autres sont écrits dans leurs registres faibles, on l'entendra toujours. Mais si les autres Instruments sont écrits également dans leur registre fort, il sera nécessaire que l'Instrument chanteur conserve en outre son *indépendance mélodique* : pour atteindre ce but, il faut que les Instruments accompagnants laissent un intervalle libre, égal à une

quinte au moins, au-dessous et surtout au-dessus de la Cantilène principale, car un chant au médium est toujours plus difficile à mettre en relief. Lorsqu'enfin tous les Instruments sont écrits dans leur registre faible, il sera bon que l'intervalle libre soit encore plus grand : une *sixte* au moins sera nécessaire. En définitive, plus la mélodie principale est faible par le timbre ou par le registre choisi pour l'énoncer, plus elle doit être distante des dessins accompagnants, vers l'aigu et surtout vers le grave : cet éloignement compense la faiblesse des sons (1).

La Flûte elle-même, qui n'a pas beaucoup de force dans son registre grave, se fait entendre très nettement au milieu d'une orchestration très nourrie, à la condition que sa ligne mélodique demeure très distante, au grave comme à l'aigu, de toutes les autres parties qui l'entourent. Il n'en est pas de même pour le Hautbois ou le Cor Anglais : leur timbre est tellement personnel qu'il se discerne suffisamment, même dans le registre le plus faible, sans autres précautions d'éloignement; et cette propriété les rend impropres à se fondre avec le reste de l'Orchestre, lorsqu'on leur confie une partie sans importance.

L'aptitude naturelle des Instruments à Archet à émettre la Mélodie se vérifie encore par le fait que leur pouvoir expressif réside tout entier dans leur *collectivité* et s'accroît en raison directe de leur nombre. Les Instruments à Cordes sont essentiellement *récitants,* parce qu'ils sont les plus aptes de tous à l'émission des *sons conjoints consécutifs,* c'est-à-dire *mélodiques* : plus il y a d'Instruments qui récitent, plus cette aptitude s'affirme ; c'est pourquoi le *solo* d'un Instrument à Cordes est *moins expressif* que l'ensemble.

Les Instruments à Souffle humain, destinés par nature aux intervalles disjoints consonnants, ne sont devenus récitants qu'accidentellement, et grâce aux divers mécanismes plus ou moins artificiels qui leur permettent d'émettre des sons conjoints mélodiques. C'est pourquoi, lorsque l'on confie la Cantilène expressive à un Instrument à Vent, le *solo* est toujours préférable de beaucoup à la collectivité. Deux ou plusieurs Instruments à Vent, qui font entendre ensemble le même chant, lui donnent au contraire un caractère impersonnel et inexpressif : cela tient probablement à ce que les expressions individuelles de chacun des instrumentistes, ne concordant pas exacte-

(1) Un exemple emprunté à notre instrumentation de *Max et Thécla,* IIe partie de la Trilogie de *Wallenstein* servira ici de vérification : un passage en *solo,* par une Clarinette dans son registre moyen, disparaissait complètement entre des Violons en *tremolo,* qui ne jouaient pourtant pas très fort : il a suffi d'abaisser la position des *tremolos* sans diminuer leur sonorité, mais en les éloignant de la cantilène principale pour que celle-ci s'entende distinctement. V. I.

ment, se neutralisent l'une l'autre : une Clarinette seule, par exemple, dessine la Mélodie principale avec beaucoup plus d'intensité que deux Clarinettes, contrairement à ce que l'on pourrait supposer. Le *solo* conserve à l'Instrument à Vent son caractère exceptionnellement mélodique, de même que la division des pupitres confère aux Instruments à Cordes un caractère exceptionnellement harmonique.

En dehors de ces cas où la valeur expressive d'un dessin exige le *solo*, le renforcement s'obtient normalement à l'aide du doublement de la Mélodie principale, soit à l'unisson, soit à une ou plusieurs octaves. Selon le choix des Instruments employés, ces « doublements » ont une foule de caractères différents, avantageux ou désavantageux, qu'il est utile de connaître, au moins sommairement : nous signalons ci-après les principaux, en suivant l'ordre usuel des partitions d'orchestre.

Flûte et Hautbois à l'Unisson : le timbre du Hautbois étant plus fort absorbe totalement celui de la Flûte, par lequel il est légèrement adouci.

Flûte et Clarinette à l'Unisson : la fusion des deux timbres se fait bien, mais elle est dépourvue de caractère particulier.

Flûte et Cor à l'Unisson : sans aucune utilité.

Flûte et Basson à l'Unisson : sans aucune utilité.

Flûte et Trompette à l'Unisson : dans le registre grave de la Flûte, l'analogie de son timbre avec celui de la Trompette est telle que la substitution de l'une à l'autre ne se remarque pas, si la nuance est douce. L'emploi de la Flûte comme *decrescendo* de la Trompette est donc très pratique (1).

Flûte et Cordes à l'Unisson : le timbre des Cordes s'entend seul ; mais il perd de sa sécheresse et devient, en quelque sorte, plus « gras » (dans les nuances douces seulement, car dans la force la Flûte est sans effet) (2).

Hautbois et Clarinette à l'Unisson : ces deux timbres se complètent avantageusement : leur ensemble, très intense dans le registre aigu, sonne presque aussi fort que celui des Trompettes ; il en diffère notablement dans le grave, tout en demeurant très intense également.

Hautbois et Basson à l'Unisson : les notes graves du Hautbois assombrissent un peu les notes aiguës du Basson, mais la combinaison n'offre guère de ressources utilisables.

Hautbois et Cor à l'Unisson : chacun de ces deux timbres étant très caractéristique, leur unisson nuit presque toujours à l'un ou à l'autre, et manque totalement d'homogénéité ; l'effet est rarement avantageux.

Hautbois et Trompette à l'Unisson : le timbre du Hautbois rend celui de la Trompette plus « nourri » ; l'ensemble est satisfaisant (3).

Hautbois et Cordes à l'Unisson : le timbre du Hautbois souligne avantageu-

(1) Il nous souvient d'en avoir fait la découverte lors de l'audition, à la *Société nationale de Musique*, d'une *Symphonie* que nous n'avons jamais publiée ; un accord de Trompette ayant paru se prolonger au delà de notre intention nous fit croire à une erreur de copie ; vérification faite, c'était les Flûtes (et non les Trompettes) qui continuaient à jouer. V. I.

(2) La Marche religieuse d'*Alceste* de GLUCK offre une application excellente de cet unisson dans le registre grave.

(3) On en trouve de bonnes applications dans l'Ouverture d'*Athalie*, de MENDELSSOHN, notamment.

sement la ligne mélodique des Cordes et lui donne du « mordant » : cet unisson est un excellent moyen de renforcement du dessin mélodique.

Cor Anglais et Flûte à l'Unisson : sans aucune utilité.

Cor Anglais et Hautbois à l'Unisson : les timbres de ces deux instruments ne se fondent absolument pas ; leur ensemble est tout à fait défectueux : il manque d'homogénéité et nuit à l'expression de la mélodie.

Cor Anglais et Clarinette à l'Unisson : cette combinaison est excellente : les deux timbres se compensent et se complètent très bien, surtout au grave.

Cor Anglais et Basson à l'Unisson : le timbre du Cor Anglais devient vulgaire, sans aucun profit pour celui du Basson : l'ensemble est mauvais.

Cor Anglais et Cor à l'Unisson : l'effet est généralement bon.

Cor Anglais et Cordes à l'Unisson : sauf avec l'Alto qui, dans le registre grave principalement, se fond très bien, le Cor Anglais ne se mêle pas au timbre des Cordes comme le Hautbois : il reste toujours « en dehors » ; cet unisson est donc généralement défectueux.

Clarinette et Basson à l'Unisson : les timbres de ces deux Instruments se complètent fort bien mutuellement, sans doute en raison de la compensation qui s'établit entre les vibrations des anches simples (Clarinettes) et celle des anches doubles (Bassons) (1).

Clarinette et Cor à l'Unisson : dans le registre grave, c'est la Clarinette qui domine et l'ensemble est assez bon ; mais à l'aigu, l'effet est défectueux.

Clarinette et Trompette à l'Unisson : sans aucune utilité.

Clarinette et Cordes à l'Unisson : cette combinaison sert aussi à souligner la ligne mélodique des Instruments à Cordes ; mais le renforcement est moindre que par le Hautbois, parce que le timbre de la Clarinette se fond plus complètement avec celui des Cordes ; c'est surtout avec l'Alto que cette combinaison est excellente.

Clarinette Basse et Cor Anglais à l'Unisson : il en résulte une intensité formidable, qui peut dominer tout l'Orchestre ; il convient donc de n'user de cet unisson qu'à bon escient.

Clarinette Basse et Basson à l'Unisson : l'ensemble est satisfaisant et atténue notablement la vulgarité naturelle du timbre du Basson.

Clarinette Basse et Cor à l'Unisson : cet ensemble est avantageux s'il est pratiqué avec *la collectivité des Cors* : avec un *Cor solo* il est beaucoup moins bon.

Clarinette Basse et Trombone à l'Unisson : le timbre du Trombone est assombri par celui de la Clarinette Basse ; l'effet n'est pas mauvais.

Clarinette Basse et Cordes à l'Unisson : l'effet est très intense.

Basson et Cor à l'Unisson : cet unisson s'emploie de préférence *avec la collectivité des Cors* ; à l'aigu, il donne un timbre très intense, qui perd son caractère dans le registre faible des Instruments (2).

Basson et Cordes à l'Unisson : effet classique s'il en fut, d'un usage extrêmement fréquent, et toujours excellent.

Cor et Trompette à l'Unisson : l'éclat de la Trompette est notablement atténué par le timbre du Cor, au lieu d'être renforcé : la ligne mélodique se perçoit donc mieux quand la Trompette est seule.

Cor et Trombone à l'Unisson : sans aucune utilité.

Cor et Cordes à l'Unisson : ici encore, c'est *la collectivité des Cors* qui se fond bien avec le timbre des Instruments à Cordes, et leur confère une sonorité très particulière ; le *Cor solo*, au contraire, ne se mêle pas bien avec les Cordes et nuit à leur homogénéité.

(1) On en trouve de fréquents exemples dans les Opéras de GLUCK.

(2) Voir dans *Armide* de GLUCK une application intéressante de cette disposition.

Trompette et Trombone à l'Unisson : cet unisson est très pratique pour renforcer les notes faibles du Trombone, à mesure qu'il s'élève ; la compensation qui en résulte est généralement excellente et très homogène.

Il faut remarquer que l'effet des combinaisons de timbres *à l'unisson* peut être notablement modifié par une *inégalité de nuances d'intensité* dans les deux timbres combinés (1).

Dans les combinaisons de timbres *à l'octave,* une inégalité de nuances peut aussi modifier l'effet produit ; les indications que nous donnons ici supposent une intensité à peu près égale : c'est donc, en principe, l'absorption du timbre le plus faible dans le timbre le plus fort qui doit en résulter, mais avec certaines particularités qu'il est bon de connaître.

Flûte à l'Octave aiguë du Hautbois ; le timbre du Hautbois absorbe celui de la Flûte, ce qui diminue sa sécheresse et le rend plus « gras ».

Flûte à l'Octave aiguë de la Clarinette : disposition très normale et très homogène, où les timbres se mélangent avantageusement.

Flûte à l'Octave aiguë du Basson : disposition assez homogène également et très classique.

Flûte à l'Octave aiguë du Cor : le timbre du Cor absorbe totalement celui de la Flûte qui semble le continuer à l'aigu, avec un peu plus de légèreté et moins de dureté que le Cor lui-même.

Flûte à l'Octave aiguë de la Trompette : sans aucune utilité.

Flûte à l'Octave aiguë des Cordes : excellente disposition pour souligner la ligne mélodique sans l'alourdir ; son emploi est des plus fréquents.

Hautbois à l'Octave aiguë de la Clarinette : sauf dans le registre grave où le timbre fort de la Clarinette domine nettement, cette disposition n'est pas très satisfaisante : les timbres se contrarient mutuellement.

Hautbois à l'Octave aiguë du Basson : cette disposition est excellente, mais il faut prendre garde que le timbre du Hautbois, dans son registre grave, domine celui du Basson dans son registre aigu, et ne le continue pas d'une manière homogène.

Hautbois à l'Octave aiguë du Cor : ces deux timbres n'ayant aucune affinité entre eux s'entendent séparément, sans se combiner : chacun d'eux attire l'attention aux dépens de l'autre ; la mélodie ainsi disposée devient très perçante mais le résultat est rarement avantageux.

Hautbois à l'Octave aiguë de la Trompette : sans aucune utilité.

Hautbois à l'Octave aiguë des Cordes : le timbre du Hautbois se marie complètement avec celui des Cordes et se confond avec lui ; la mélodie ainsi disposée est mise en valeur et nettement soulignée.

Clarinette à l'Octave aiguë du Basson : excellente combinaison, très classique, qui détache nettement la mélodie en octaves.

Clarinette à l'Octave aiguë du Cor : aucune affinité entre ces deux timbres, dont la juxtaposition est généralement défectueuse.

(1) Nous en avons fait une expérience satisfaisante pour l'unisson final du thème d'*Istar*, où les Trombones jouant *pianissimo* s'associent fort utilement au *fortissimo* des Instruments à Cordes.

Clarinette à l'Octave des Cordes : cette disposition est rarement bonne quand la Clarinette est *à l'Octave aiguë* ; *à l'Octave grave,* au contraire, la Clarinette assombrit un peu le timbre des Cordes et produit un excellent effet.

Basson à l'Octave du Cor : on n'emploie guère cette disposition qu'avec le Basson *à l'Octave grave* : elle est des plus classiques et donne à la mélodie un certain « piquant ».

Sans entrer dans l'énumération de toutes les combinaisons possibles en *doubles et triples octaves,* il faut seulement observer qu'en général ce sont les timbres forts qui sont atténués (et non renforcés) par les timbres faibles, et que ceux-ci tendent à dominer, ce qui peut donner d'excellents résultats : une mélodie présentée en doubles octaves par trois timbres, dont un seul est fort, garde la sonorité des timbres faibles complémentaires.

Il reste enfin à examiner le rôle des unissons et des octaves au sein du *Quatuor des Instruments à Archet* : bien que l'homogénéité du timbre des Cordes soit très grande, il n'est pas indifférent de doubler une mélodie par l'un ou par l'autre des Instruments du Quatuor d'Orchestre.

Premiers et Seconds Violons à l'Unisson : on a constaté que cet unisson a pour effet d'atténuer la personnalité des Premiers Violons, au point de les rendre presque inexpressifs *dans les nuances douces* : dans nos orchestres contemporains, on a peine à concevoir que cet effet puisse être attribué à une infériorité de technique de la part des Seconds Violons, sensiblement égaux aux Premiers pour la plupart ; la cause de ce phénomène reste mal connue (1). La même disposition *dans les nuances fortes,* au contraire, semble plutôt accroître l'intensité de l'expression.

Premiers Violons à l'Octave aiguë des Seconds : le résultat est à peu de chose près le même qu'avec tous les Violons à l'unisson, surtout dans les nuances fortes. Aujourd'hui, beaucoup de compositeurs préfèrent disposer les *Violons divisés* jouant à l'octave l'un de l'autre au même pupitre, aussi bien du côté des Premiers que de celui des Seconds : il ne semble pas que l'effet soit différent ; on ne voit donc pas de bonne raison pour ne pas s'en tenir à l'ancien usage, qui a pour lui la simplicité.

Altos à l'Unisson des Violons (Premiers ou Seconds) : quand les Altos sont écrits dans le haut de leur *première corde,* la sonorité est très intense (2). La doublure des Violons par les Altos *à l'Octave aiguë* n'a pas beaucoup de raison d'être ; quand, au contraire, les Altos sont *à l'Octave grave,* il en résulte une « teinte douce » qui assombrit légèrement la sonorité des Violons (3).

(1) Nous l'avons pourtant constaté, notamment dans le Prélude du Premier Acte de *Fervaal,* où nous voulions donner l'impression d'un « paysage », d'une « chose plane » si l'on peut ainsi s'exprimer.

(2) On peut le vérifier, par exemple, dans l'*Adagio* de la *IXe Symphonie* de BEETHOVEN, ou dans la *Mort de Wallenstein,* pour l'exposition du second thème.

(3) On en trouve un exemple dans le premier Mouvement de la *VIIIe Symphonie* de BEETHOVEN, à la réexposition du second thème.

Altos à l'Octave aiguë des Violoncelles : cette combinaison donne un timbre éminemment expressif, très perçant et très dramatique, surtout dans les nuances fortes.

Altos et Violoncelles à l'Unisson : cette disposition adoucit le timbre des Violoncelles (1).

Violons et Violoncelles à l'Unisson : en général, la sonorité des Violons est totalement absorbée par celle des Violoncelles, à moins que les Violons ne fassent entendre un *vibrato* énergique sur leur *quatrième corde*, ou que les Violoncelles ne montent à leur registre suraigu (au-dessus du *si* ♭ de la clé de *sol*) ; en ce dernier cas, ce sont les Violons qui prennent la sonorité principale : d'où il suit qu'une mélodie qui part du registre moyen des Violons jouant à l'unisson des Violoncelles, va en s'affaiblissant, à mesure qu'elle monte vers l'aigu, le timbre des Violoncelles diminuant d'intensité, sans être compensé par celui des Violons.

Violons à l'Octave aiguë des Violoncelles : la sonorité de cette disposition reste très intense et très nourrie, tant que l'on ne fait pas monter les Violoncelles trop à l'aigu.

Violoncelles et Contrebasses à l'Unisson : la sonorité, un peu grosse, est très intense au grave (2). Vers l'aigu, au contraire, on obtient une sonorité très mordante, comme « inquiète » ; si l'on fait monter la mélodie jusqu'au registre de la *deuxième corde* du Violoncelle, le timbre devient tout à fait caractéristique et très incisif.

Violoncelles à l'Octave aiguë des Contrebasses : c'est l'écriture normale des deux instruments ; la sonorité en est excellente.

Toutes les combinaisons, à l'unisson ou à l'octave, qui viennent d'être signalées, supposent que *toute la mélodie* est exposée intégralement par le *même groupe* d'Instruments. Mais il n'en va pas toujours ainsi, et l'on obtient certains effets très spéciaux, par le retrait ou l'adjonction d'instruments récitants au cours de la même mélodie, soit subitement, soit graduellement. Il se produit alors un phénomène de « compénétration de timbres » qui mérite de retenir notre attention.

La *modification subite* du timbre employé pour une mélodie doit procéder par *retrait* plutôt que par *adjonction* : tel est le cas, par exemple, lorsque, après avoir affirmé par un groupe important de timbres combinés l'accent initial de la mélodie, on la laisse continuer par un instrument isolé (3).

La *modification graduelle* du timbre peut procéder, au contraire, soit par *adjonction*, soit par *retrait*. L'adjonction se produit le plus

(1) On en trouve un exemple dans la phrase du Mouvement Lent de la *Ve Symphonie de* BEETHOVEN.

(2) Tel est le cas, par exemple, dans la *VIIe Symphonie* de BEETHOVEN (développement terminal du premier Mouvement).

(3) WAGNER excelle dans l'emploi de ce moyen : on en trouve une application très nette au début de la deuxième scène du Ier acte de la *Walkyrie*, où le dessin allégorique de la « pureté du regard » est affirmé par tout un groupe instrumental, sur sa première note seulement, et poursuivi par un *Cor solo*, comme s'il s'éloignait tout à coup, par un brusque recul.

souvent par l'entrée d'un Instrument nouveau, qu'un arpège ascendant, plus ou moins rapide, élève à l'unisson ou à l'octave des autres Instruments récitants, pour poursuivre ensuite la mélodie avec eux en s'incorporant à leur timbre collectif : le Violon, la Clarinette, se prêtent particulièrement bien à ce procédé d'adjonction postérieure (1).

Les *variations d'intensité* de nuances relatives, pour les Instruments récitant simultanément une même mélodie, produisent aussi une *modification graduelle* du timbre, une sorte de « dosage » dont les effets sont extrêmement divers : tel Instrument, qui entre *pianissimo* en doublant la mélodie, pour jouer ensuite de plus en plus fort alors que les autres diminuent d'intensité, peut arriver à transformer complètement le timbre. Les effets de ce genre sont loin d'être épuisés, et l'on ne saurait affirmer qu'ils soient même tous bien connus des musiciens. L'art de la *combinaison mélodique des timbres,* tout à fait distinct de l'art musical proprement dit, ne s'acquiert que par une longue pratique, aidée d'un esprit d'observation très spécial. L'histoire montre que ce « don des timbres » a manqué à beaucoup d'excellents musiciens, alors qu'il fut souvent l'apanage des plus médiocres d'entre eux.

DISPOSITIONS HARMONIQUES. — La plénitude de la *sonorité harmonique* est une question de *proportion* entre les intervalles simultanés de grandeurs diverses constituant ce que l'on est convenu d'appeler « les accords », lesquels ne sont, en définitive, que des mouvements mélodiques combinés autour de l'accord unique dit « Accord naturel » ou « parfait ». C'est donc à cet *Accord naturel,* sous son double aspect *majeur* et *mineur*, qu'il convient de se référer, comme au type immuable de la plénitude sonore, fondé sur les rapports numériques les plus simples, croissants ou décroissants, entre les fréquences des vibrations de chaque son musical. Le « clavier orchestral » peut être considéré comme un lieu de conflit entre les sons provenant de l'Accord majeur, qui s'étagent en montant du grave à l'aigu, et ceux de l'Accord mineur, qui descendent de l'aigu vers le grave. Ce que les harmonistes appellent les « positions serrées » doit donc être placé, en principe, dans le *registre moyen* : toutefois, en raison de la prépondérance de l'Accord majeur, dont les sons supérieurs se produisent automatiquement, alors qu'il n'en est pas de même pour l'Accord mineur, ce « registre moyen » ne se trouve pas exactement limité à la

(1) L'Orchestre wagnérien en offre de nombreux exemples, parmi lesquels on peut citer : dans la *Walkyrie*, au Ier acte, la *Chanson du Printemps* : voir la montée progressive de la *Clarinette* venant se fondre dans le chant pour le doubler ensuite avec les autres instruments ; de même, de nombreux passages des *Maîtres Chanteurs,* etc.

zone centrale des sons possibles : il s'étend, au contraire, jusque vers la *zone aiguë moyenne*, coïncidant à peu près avec les dernières notes supérieures de la portée de la clé de *sol*. Au-dessus de cette limite approximative, la *zone suraiguë* commence, et l'espacement des positions harmoniques, provenant de la distribution des sons dans l'Accord mineur redevient la *règle normale* de la bonne disposition harmonique : *les positions serrées au milieu ; les doublures d'octaves vides aux extrêmes.*

Sans doute, en vue d'effets spéciaux, on rencontrera de fréquentes dérogations à cette règle : une disposition serrée au grave donnera une expression sombre et menaçante ; les Instruments à Cordes resserrés vers l'aigu favoriseront l'expression de douceur « céleste » tant exploitée, tandis que dans la même situation les Instruments à Vent deviendront très criards. Un excès d'espacement des parties à l'aigu produira un effet d'incertitude, d'attente ou de « transition » vers un élément musical nouveau, le grand espacement vers le grave traduisant au contraire la sécurité, le repos, etc.

Toutefois, l'espacement des parties harmoniques ne suffit pas à garantir la bonne sonorité : il y a lieu de tenir compte ici également de la qualité, forte ou faible, des timbres employés. Dans toute expression *harmonique*, les notes importantes, et plus spécialement celles qui par la *dissonnance* caractérisent le *mouvement*, doivent être confiées de préférence à l'Instrument qui joue dans son *registre fort* ou qui possède le *timbre fort* ; pour suppléer à la faiblesse de l'Instrument récitant, il sera souvent opportun de doubler ces notes importantes (et spécialement les dissonnances ainsi que leurs notes de résolution), à l'aide d'un des Instruments restés disponibles dans l'Orchestre. Mais on évitera, autant que possible, de faire intervenir un Instrument *pour doubler une seule note* : une intervention de cette nature sera presque toujours incertaine et inexpressive ; il suffit, au contraire, qu'il y ait *deux notes*, soit immédiatement consécutives, soit séparées par une brève interruption, pour que le « neume » élémentaire formé par ces deux notes donne un intérêt mélodique et expressif à l'Instrument intervenant, ce qui assure son « entrée » et en accroît notablement l'efficacité.

Le principe de l'Instrument intervenant, pour souligner les accents de la récitation mélodique principale par les Instruments d'une autre Famille, est d'une application extrêmement féconde dans l'Orchestre : la récitation par les Cordes, accentuée par des « touches » d'Instruments à Vent, donne toujours les meilleurs résultats. Le même moyen est excellent également, lorsque les Instruments récitants, quels qu'ils soient, sont dans leur registre fort, et qu'on les double par des Instruments d'une autre Famille, jouant dans leur registre faible.

Cette sorte de « soutien » par un Instrument de Famille différente

conduit tout naturellement à l'emploi d'un *groupe entier* pour « tenir » l'harmonie immobile, en quelque sorte, tandis que la récitation mélodique se poursuit. Ce que l'on appelle la *tenue*, tant qu'elle est effectuée par *un seul* instrument, n'est pas autre chose que la prolongation de cette intervention temporaire dont on vient de parler.

Mais lorsque les Instruments intervenants font entendre eux-mêmes un *intervalle harmonique* ou un *accord*, le rôle de ces *tenues harmoniques* prend une physionomie différente. On dit, en général, des *tenues harmoniques* qu'elles « donnent du gras » à l'Orchestre : mais il faut veiller évidemment à ce que cette fonction de « remplissage » ne masque pas la fonction récitante principale. C'est ce qui arrive facilement lorsque les *tenues* sont disposées à *deux parties* formant un simple *intervalle harmonique*. Cet inconvénient ne s'atténue que si la partie la plus grave fait entendre une *octave* de la *note de basse* supportant toute la combinaison harmonique. Il ne subsiste alors que la *tenue* isolée de la seule note qui ne soit pas celle de la basse.

Tout autre est le résultat obtenu, lorsque les *tenues harmoniques* sont disposées à *trois parties* formant une harmonie consonnante complète, surtout si cette harmonie est en même temps compacte ou en position serrée. Les tenues de cette espèce, surtout vers le médium, se fondent dans l'ensemble, auquel elles ajoutent une « atmosphère harmonique », sans entraver aucunement la récitation mélodique : le groupe des Cors est le mieux qualifié pour remplir cette importante fonction.

Il suit de là qu'en principe les notes essentielles d'une harmonie complète doivent être émises par la même Famille d'Instruments. L'Instrument à Cordes, moins que tout autre, est apte à compléter une harmonie émise par des Instruments à Vent ; seule l'affinité de timbre des Altos avec celui des Cors permet quelquefois de réussir, dans le registre grave et en nuance douce, une « fusion » assez satisfaisante, souvent utilisée par les musiciens du début du XIXe siècle.

Ce que l'Alto peut fournir aux Cors, le Basson le rend aux Instruments à Cordes, avec lesquels il « fusionne » très suffisamment pour compléter une harmonie, à la condition de rester dans son registre moyen (1). Sauf ce cas, il n'est jamais avantageux de compléter l'harmonie des Cordes par un Instrument à Vent.

La véritable tenue harmonique dite *Pédale* échappe nécessairement à cette règle, puisque par sa nature même la Pédale devient « étrangère à l'harmonie comme à la mélodie » et purement rythmique.

(1) Le Mouvement Lent de la Ve *Symphonie* de BEETHOVEN offre (mesures 16 et 17) un excellent exemple de cette « fusion ».

L'intervention d'Instruments de Famille différente de celle à qui est confiée la récitation peut enfin s'opérer par *appuis harmoniques,* renforçant les notes principales du dessin mélodique d'une manière *intermittente,* au lieu de *tenir* l'harmonie ; ici encore, il est préférable que ces *appuis* forment une harmonie : leur effet est alors excellent (1).

Comme il n'est pas toujours possible de réaliser ces touches harmoniques par une Famille complète, comme celle des Cors ou des Trombones, nous indiquons ci-après les principales *affinités de timbres* permettant d'obtenir, avec des Instruments analogues mais non identiques, une harmonie suffisamment homogène.

Les *Clarinettes*, les *Flûtes* et les *Bassons*, employés dans leur registre grave ou moyen, forment un ensemble harmonique très homogène.

Les *Hautbois* et les *Bassons* forment aussi une bonne harmonie dans toute leur étendue moyenne.

Les *Cors* et les *Bassons* se complètent suffisamment et donnent une sonorité assez pleine. Dans les anciens Orchestres, où il n'y avait jamais plus de deux Cors, le Basson complétait toujours l'harmonie ; mais il faut alors prendre soin d'*entrecroiser* les parties, au lieu de les *superposer* : Cors en haut, Bassons en bas, ou inversement. Cette précaution est applicable à toutes les combinaisons harmoniques faites avec des Instruments de timbres différents (2). On se sert aujourd'hui, dans presque tous les Orchestres, de *quatre Cors,* qui forment à eux seuls une harmonie complète ; on les dispose aussi de préférence en *entrecroisant* les parties. Il faut noter, toutefois, que l'adjonction de l'harmonie des Cors à celle des Cuivres éclatants (Trombones et Trompettes) diminue notablement leur éclat, et « éteint » leur sonorité au lieu de la renforcer.

Les *Flûtes* réunies aux *quatre Cors* se fondent très bien avec eux, dans leur registre grave ou moyen.

Les *Flûtes,* dans leur registre grave, intercalées entre les *Trompettes*, en nuance douce, forment aussi un ensemble très fondu et très doux (3).

Les *Trompettes* et les *Trombones* forment à eux seuls une harmonie assez homogène que le *Saxhorn Basse,* dit *Tuba en* UT, ne complète pas toujours très exactement au grave. On ne peut pas entrecroiser les parties de ces Instruments comme celles des Cors, en raison de leur étendue trop différente ; mais il est bon de ne pas trop éloigner la Trompette la plus grave du Trombone le plus aigu, si l'on veut obtenir une bonne sonorité de l'ensemble.

L'étude des *affinités de timbres,* par lesquelles on modifie à l'infini la sonorité ou la « couleur propre » des accords, s'est développée con-

(1) Nous en avons fait usage notamment dans notre partition de la *Forêt enchantée,* où des appuis de Trombone, jouant *pianissimo,* rehaussent de temps en temps le dessin principal, sans former eux-mêmes un dessin mélodique propre.

(2) MENDELSSOHN a fait un excellent emploi des harmonies de Cors et Bassons entrecroisés dans le *Scherzo* de sa *Symphonie Italienne.*

(3) Nous avons signalé précédemment (p. 53) cette combinaison ; elle était peu connue en mars 1899, lors de nos premiers Cours de Composition qui ont fourni la matière de cet Ouvrage ; depuis, elle est devenue tout à fait usuelle. V. I.

curremment avec celles des recherches harmoniques. A tort ou à raison, on a voulu y voir parfois un moyen de créer des timbres nouveaux, dont les éléments composants seraient les timbres individuels des Instruments. Sans doute, cette sorte de conception « chimique » des *timbres multiples* n'est pas sans intérêt ; il resterait à démontrer qu'elle est « musicale ».

Observations rythmiques et expressives. — La *netteté rythmique* qui, sauf pour des effets spéciaux et assez rares, doit toujours être recherchée à l'Orchestre, dépend, de même que la mise en relief de la mélodie et la plénitude de la sonorité harmonique, d'un *équilibre* entre les Instruments *récitants,* leurs soutiens *harmoniques* et les dessins purement *rythmiques* destinés à « animer » tout l'ensemble. En principe, ces dessins doivent compléter l'édifice sonore, sans en masquer l'essentiel, à savoir la cantilène expressive principale. Dans les *rythmes lents,* ce résultat s'obtient assez facilement, sans qu'il soit besoin de prendre des précautions spéciales ; mais il n'en est pas de même dès que le rythme prend par sa fréquence une *valeur agogique propre*, tendant à absorber l'attention.

En général, un *rythme vif* gagne toujours à être présenté dans l'Orchestre *mélodiquement* par *alternances* (batteries, arpèges, etc.), mais non harmoniquement par simultanéité (accords plaqués, etc.) ; quand l'harmonie simultanée est absolument nécessaire, il sera toujours prudent de *réduire la fréquence rythmique,* en simplifiant ou en résumant l'écriture des parties confiées aux Instruments appartenant au registre *grave* et pourvus par cela même d'un timbre *lourd*, tandis que les autres plus aigus compléteront seuls le dessin rythmique rapide. Cette observation s'applique *a fortiori* aux Instruments inaptes par eux-mêmes à la fréquence rythmique : la Contrebasse, par exemple, ne peut émettre, dans un rythme vif, que les *appuis,* le « squelette » des traits confiés aux autres Instruments ; ces simplifications pour contrebassistes sont trop connues pour qu'il soit utile d'insister. Les Trombones sont également inaptes à l'agilité rythmique (1).

La *multiplicité des rythmes vifs simultanés* absorbant nécessairement l'attention, même si ces rythmes sont disposés avec toute la légèreté désirable, il s'ensuit que la mélodie principale sera d'autant moins perceptible qu'elle sera entourée d'une multiplicité plus grande de

(1) Beethoven en donne une démonstration instructive dans le *Scherzo* de la *IXe Symphonie,* quand il confie aux Trombones les notes essentielles d'un trait mélodique que les Contrebasses exécutent intégralement en s'appuyant en quelque sorte sur les accents des Cuivres, sans être alourdies par leur présence.

rythmes divers : pour lui rendre son intelligibilité, il sera nécessaire de la maintenir au *premier plan*. Deux moyens sont également efficaces pour atteindre ce but : 1° l'*intensité sonore*, par le choix de timbres forts, qui rapprochent en quelque sorte la mélodie de l'auditeur, tandis que les timbres faibles, réservés aux dessins rythmiques, les éloignent ou les estompent ; 2° l'*espacement des intervalles harmoniques*, laissant au-dessus et au-dessous un vide suffisant, au moins égal à la *quinte* ou à la *sixte*, afin d'éviter que la mélodie « fasse corps » avec les dessins rythmiques et « s'agglutine » à eux, ce qui résulte inévitablement de tout contact de *tierce* ou de *seconde* entre deux lignes mélodiques contiguës.

La *nuance d'intensité* agit diversement sur la prépondérance de certains dessins rythmiques ou mélodiques par rapport à d'autres : dans le *forte*, les dessins rythmiques confiés aux Instruments à Cordes, pour peu qu'ils soient un peu complexes, couvrent toujours la sonorité des Instruments à Vent, exception faite des « Cuivres » proprement dits : Trompettes et Trombones ; dans le *piano*, au contraire, les dessins rythmiques des Instruments à Vent couvrent toujours la sonorité des Instruments à Cordes. Cela tient sans doute à ce que l'échelle des nuances de force est beaucoup plus vaste pour les Instruments à Cordes que pour les Instruments à Vent, dont la variabilité d'intensité est très restreinte : ainsi se vérifie une fois de plus l'aptitude naturelle des Cordes à l'expression mélodique, tandis que la fixité relative des Instruments à Vent les destine plutôt aux appuis harmoniques.

La *nuance douce* est toujours contrariée dans l'exécution par la difficulté technique du dessin écrit : un dessin rythmique gauche, en raison des doigtés ou des émissions du souffle, sera toujours *fort*, quelle que soit la quantité de *pianissimo* dont on l'accable, car l'instrumentiste, même le plus habile, ne pourra jamais s'empêcher d'assurer l'exactitude de sa propre exécution, en soulignant le dessin difficultueux.

La *nuance écrite* a donc une extrême importance, et la première condition qu'elle doit remplir est de *n'être pas irréalisable* (comme le serait le *pianissimo* d'un trait contenant de grandes difficultés). Le judicieux emploi des nuances d'expression et leur indication minutieuse contribuent pour une très large part à la compréhension du chef et à l'interprétation aisée des exécutants d'une œuvre orchestrale : on ne saurait trop insister sur ce point. Un manuscrit est loin d'être achevé quand toutes les notes de chaque partie sont écrites : l'instrumentiste qui n'a que sa partie séparée sous les yeux ne peut pas deviner le rôle de cette partie dans l'ensemble, si ce rôle n'est pas un peu précisé par les nuances écrites. Sans doute, c'est au chef qu'il appartient en dernier

ressort de régler l'ensemble ; mais le chef ne peut pas tout dire à tous et à chacun, et il est grandement aidé dans sa tâche difficile par la juste et *exacte* distribution des *nuances.*

Jusqu'aux XVIIe et XVIIIe siècles, la variété de nos nuances contemporaines était inconnue des Orchestres, ou tout au moins des partitions : on jouait *forte* ou *piano* alternativement, et ces oppositions rudimentaires résultent bien souvent de la combinaison instrumentale elle-même (*Grand Chœur* et *Petit Chœur*) beaucoup plus que de l'indication écrite, laquelle est absente sur un grand nombre de textes. C'est Ph. Emmanuel Bach qui, le premier, soit par un désir de précision plus grande, soit plutôt par une sorte de « romantisme » individuel, éprouva le besoin de redoubler les signes *piano* (*p*) et *forte* (*f*) pour en faire le *pianissimo* et le *fortissimo* (*pp* et *ff*), dont ses partitions sont véritablement hérissées, car on les trouve parfois à deux et trois mesures de distance ! Vers la fin du XVIIIe siècle seulement, l'idée du *crescendo* et du *diminuendo* progressifs, avec les signes correspondants ($<$ et $>$) fut introduite dans les usages par le musicien Cannabich, et ne tarda pas à se généraliser, tant il semblait qu'elle eût toujours été nécessaire. Enfin, à mesure que la gravure des partitions devient plus soignée, on voit se répandre l'usage d'indiquer exactement par des *liaisons,* les groupes de notes appartenant au même *membre de phrase*, aux mêmes *mots* du « Langage instrumental », et, pour les Instruments à Archet, les notes destinées à être émises d'un même *coup d'archet.*

Cette indication minutieuse des *coups d'archet* peut être considérée comme la plus importante parmi les *nuances écrites* pour l'Orchestre : on ne saurait y apporter trop de soin. Nous conseillons même aux auteurs de prendre la peine de se chanter à eux-mêmes toutes les parties récitantes et surtout celles du Quatuor à Cordes, en faisant pour celles-ci le geste du bras droit correspondant aux *coups d'archet* qu'ils se représentent, et en notant au fur et à mesure sur le manuscrit les *liaisons* et les signes de *détaché* correspondant à leurs intentions expressives. On ne saurait croire à quel point l'exécution et surtout la première lecture sont facilitées par cette sage coutume : et nous pourrions citer maintes compositions excellentes qui parurent incompréhensibles ou inexécutables faute de ces indications, alors que de pauvres petites choses bien banales, mais admirablement pourvues de tous les signes d'interprétation désirables, ont pu donner parfois le change à la première audition, grâce à cette habileté, sans rapport, hélas ! avec leur valeur réelle.

Sans insister ici sur l'emploi si connu et si clair des signes usuels d'intensité, du *pianissimo* au *fortissimo,* avec les gradations appropriées,

il convient d'ajouter quelques remarques sur certains signes moins connus, mais souvent mieux appréciés et mieux compris par les exécutants.

Tout d'abord, il faut songer qu'une indication quelconque de *nuance de force* est absolument *indispensable à toute entrée* d'un Instrument qui s'est tu pendant quelques mesures : nul ne peut savoir s'il doit entrer « fort » ou « doucement », si le compositeur ne l'avertit pas. Cela va de soi.

Le *signe initial d'intensité* ne suffit pas toujours : il est souvent utile de le compléter par un signe de *relation d'intensité*. Le *renforcement* ou *sforzando* (*sfz*) est beaucoup plus précis que le simple *forte* et oblige l'auteur à savoir plus exactement *ce qu'il veut* : même dans un passage assez fort, ce signe sera toujours compris et exécuté par l'instrumentiste : il importe donc de le bien placer. L'*atténuation* ou *fortepiano (fp)* sur la même note, attaquée fortement et atténuée immédiatement après, est d'une application très fréquente et d'un effet assuré également : la force est une question de *relation*, et l'emploi du *fortepiano* bien placé permet de mettre en relief une mélodie par ses *accents*, beaucoup mieux que si elle est proférée dans la force continue.

On remplace souvent les indications *sfz* et *fp* par les *accents* (∧ et >) qui semblent figurer exactement les mêmes nuances ; cependant le signe *sfz* produit généralement un *renforcement plus énergique* que l'accent (∧). L'accent horizontal décroissant (>) est à peu près équivalent au signe *fp*, mais il est plus commode lorsqu'il se répète sur une série de notes consécutives atteignant un certain degré de rapidité (comme des *croches* d'allure moyenne).

Pour un *accroissement* ou un *décroissement d'intensité* de quelque durée, les signes usuels (< >) sont tout à fait insuffisants : il faut qu'ils coïncident avec le rôle des groupes d'Instruments appropriés. Le seul *crescendo* et le seul *diminuendo* véritablement efficaces à l'Orchestre consistent dans l'adjonction et le retrait successifs des diverses Familles, suivant un ordre qui ne peut guère différer de celui-ci (1) :

---

1. Cors ; 2. Clarinettes ; 3. Hautbois ; 4. Flûtes ; 5. Trompettes ; 6. Trombones.

Si donc on veut obtenir un accroissement réel d'intensité, il est nécessaire de garder en réserve une portion notable des Instruments, que

(1) Le *crescendo général*, obtenu sur l'Orgue par la pédale graduée communément appelée « rouleau », est fondé sur le même principe.

l'on fera entrer successivement et en général dans l'ordre ci-dessus, le Quatuor des Instruments à Archet étant supposé jouer *seul* au début. Et le décroissement procédera en ordre exactement inverse, naturellement. Il ne faut jamais trop compter sur le *crescendo* individuel d'un Instrument déterminé, surtout si celui-ci joue depuis un certain nombre de mesures, car il tend toujours à augmenter de force, même avant toute indication qui le commande. Le moindre *forte* écrit est exécuté avec un empressement souvent excessif par les plus dociles instrumentistes ; mais la plus grande profusion de signes pour le *pianissimo* ne saurait obtenir d'eux qu'un amoindrissement de sonorité tout à fait insuffisant, et très inférieur au *piano* initial de l'instrumentiste qui voit cette indication pour son *entrée.* Le *decrescendo* individuel d'un instrumentiste est donc à peu près aussi illusoire que le *crescendo,* s'il n'est corroboré par le retrait d'une partie des Instruments que l'on avait ajoutés précédemment pour accroître l'intensité.

Est-il besoin de dire que la nuance *piano* appliquée simultanément à la *totalité de l'Orchestre* est un *non-sens absolu* : « tout l'Orchestre » ne saurait jouer *piano* dans son ensemble, et une telle indication n'aurait de valeur que si l'intention de l'auteur était d'obtenir un véritable *forte* d'une couleur particulière : ce résultat contraire à la nuance écrite serait encore plus certain si les parties harmoniques se trouvaient en « position serrée » dans les registres extrêmes (1).

Tout *accroissement* ou *décroissement d'intensité,* dans une partie instrumentale quelconque, est forcément *relatif* : il est donc nécessaire que l'instrumentiste sache de quel degré de force il part et jusqu'à quel degré de force il va. Un *crescendo* du *pianissimo* au *mezzo-forte* n'est pas équivalent à un *crescendo* allant du *forte* au *fortissimo* : la fixation de la nuance de départ et de la nuance d'arrivée est donc indispensable avant et après chaque signe < ou > . Il en sera de même pour certains renflements momentanés des sons (< >) : le renflement jusqu'au *mezzo forte* (< *mf* >) n'est évidemment pas équivalent au renflement jusqu'au *fortissimo* (< *ff* >) : cette indication ne doit point être négligée.

Enfin, les indications de *ralentissement* ou d'*arrêt* seront placées avec grande attention, afin de produire leur effet *au même moment* pour tous les Instruments. Les *points d'orgue* notamment, s'ils ne sont pas simul-

(1) On peut citer dans WAGNER (*Parsifal*) une erreur de cette nature : des arpèges du Quatuor à Cordes, d'intensité décroissante, aboutissent, avec une intention de *pianissimo* évidente, à un accord suraigu formé de deux Clarinettes et de trois Flûtes ; malgré le soin des exécutants et leur éloignement au fond de la « fosse orchestrale », cet accord sonne toujours *plus fort* que ce qui précède, parce qu'il est en *position serrée au registre suraigu.*

tanés, peuvent donner lieu à bien des surprises fâcheuses. Au surplus, ces signes ambigus entre tous sont très rarement nécessaires : sauf le cas très spécial des « changements de registre » sur l'Orgue, pour lequel on a dû les inventer, tous les *points d'orgue* ont une *valeur exacte* de temps, par laquelle on doit les remplacer (1).

Le Langage instrumental, dont nous n'avons pu exposer ici que les particularités les plus élémentaires, donne lieu à une foule d'autres observations qui ne peuvent trouver leur place dans un aperçu aussi succinct, où nous n'avons eu en vue que la *disposition normale* de l'Orchestre, c'est-à-dire le « point de départ » (et l'on pourrait dire aussi le « point de retour ») de ces mille « curiosités sonores » auxquelles il est loisible à chacun de se livrer de temps en temps, suivant ses goûts et ses tendances. On peut avoir recours momentanément à de telles excentricités : mais elles perdent toute saveur si l'on en fait usage systématiquement, sans revenir jamais à cette *disposition normale* dont nous venons de parler.

Car, dans l'Orchestre comme partout ailleurs, il y a « une place pour chaque chose », c'est-à-dire un ORDRE naturel et logique. Et, dans cet ORDRE nécessaire, « chaque chose » doit être « à sa place » : c'est là ce que nous avons essayé de faire comprendre, avant d'aborder l'étude des diverses Formes musicales impliquant quelque notion préalable des règles élémentaires de l'INSTRUMENTATION.

(1) Dans la plupart des exécutions collectives, la durée des *points d'orgue* est *convenue à l'avance* entre les exécutants : on la fixe à *deux* ou à *trois temps moyens* du mouvement indiqué. Ce fait devrait suffire à montrer que les *points d'orgue* pourraient presque toujours être remplacés, dans la notation de la durée, par une *indication de mesure* ; l'usage d'intercaler des mesures exceptionnelles, d'une durée différente, dans le courant d'une œuvre musicale, a pris beaucoup d'extension de nos jours. Les exigences de plus en plus impérieuses des combinaisons rythmiques de notre langage musical, rendent nécessaire une précision beaucoup plus grande des *signes de notation de la durée*, ainsi que des *signes de périodicité*, et cette précision doit logiquement aboutir à la disparition complète du *point d'orgue*. (Auguste SÉRIEYX : COURS DE GRAMMAIRE MUSICALE, § 61, pp. 51, 52.)



I

LE CONCERT

ET

LE CONCERTO A SOLISTES

TECHNIQUE. — 1. Définitions. — 2. Origines du Concert : les Madrigaux transcrits pour instruments ; le *solo* vocal et instrumental ; la forme en trois mouvements. — 3. Construction particulière des trois mouvements traditionnels du Concert et du Concerto.

HISTORIQUE. — 4. Le Concert primitif. — 5. Le Concerto classique. — 6. Le Concerto romantique et moderne.

TECHNIQUE

1. DÉFINITIONS.

Le mot **Concert** (en italien *Concerto,* du latin *concertare*, lutter, rivaliser) désigne étymologiquement une composition musicale dans laquelle les parties polyphoniques (le plus souvent instrumentales) ont l'aspect d'une *lutte mutuelle*, chacune prenant la parole à son tour, pour *répliquer* à une autre, en *rivalisant* avec elle par son intérêt musical ou sa difficulté technique. Le dialogue des parties qui se répondent ou s'imitent plus ou moins exactement constitue ce que l'on nomme le « style concertant » : on a vu que ce style était celui de la plupart des formes symphoniques précédemment étudiées, et même celui des Motets, en dépit de leur caractère dramatique lié à l'expression musicale des paroles. Devenue instrumentale et purement symphonique, la Fugue, notamment, devait atteindre le maximum de rigueur dans l'emploi de l'imitation contrapontique qui constitue proprement le « style concertant ».

Il s'en faut de beaucoup toutefois que les mots *Concert*, *Concerto*, *concertant* aient gardé leur sens strict : leurs diverses acceptions ne devaient pas tarder au contraire à se modifier notablement. L'habitude d'accorder avec juste raison au « style concertant » le plus haut intérêt dans la musique instrumentale ou même vocale, a fait appliquer de nos jours le mot « concert » à toute « audition musicale » de quelque importance, encore que l'on entende trop souvent, dans nos « concerts » contemporains, bien des ouvrages aussi dénués que possible du moindre caractère « concertant ».

Entre ces deux acceptions extrêmes du même mot « concert », désignant d'abord un style indépendamment de toute idée de forme, puis une audition collective indépendamment de toute idée de style, la même dénomination a été réservée pendant longtemps à une forme musicale déterminée, concertante sans doute, mais en un certain sens restreint et spécial : c'est de cette forme de *Concert* qu'il est ici question.

La forme dite *Concert* ayant pris naissance en Italie, ce fut à vrai dire par le mot italien *Concerto* qu'elle dut être primitivement désignée. Toutefois, le mot *Concerto* ayant fini par passer dans la langue française à une époque où, sous l'influence croissante de la virtuosité, les *Concerti* italiens avaient quelque peu déchu de leur rang artistique initial, c'est cette dernière acception, plutôt péjorative, qui, à tort ou à raison, est restée attachée au mot italien *Concerto*. C'est pourquoi nous distinguerons ici, pour les étudier l'une après l'autre, la *forme Concert*, telle qu'elle apparaît dès le XVIIe siècle dans les premiers *Concerti* italiens, et la *forme Concerto* qui devait lui succéder, puis la supplanter totalement au cours du XIXe siècle, pour le plus grand triomphe de la virtuosité, provoquant bientôt la juste mésestime des musiciens.

Toute exécution instrumentale comportant une part de virtuosité, c'est donc une simple question de proportion raisonnable entre cette virtuosité et la qualité musicale de l'œuvre qui, au point de vue technique, fait toute la différence du *Concert* au *Concerto*. La *forme* proprement dite consiste, pour l'un comme pour l'autre, en une division traditionnelle en *trois mouvements* d'allure contrastante : le premier *modérément animé*, le deuxième *lent* et le troisième *très animé*.

Le « style concertant » particulier à cette forme est fondé sur la distinction immuable entre *deux catégories d'instruments*, placés comme sur *deux plans* très distants l'un de l'autre. Le *premier plan* est occupé exclusivement par les *instruments récitants*, ceux pour lesquels l'œuvre est écrite, les *solistes* : ce mot, qui exclut par lui-même toute idée de « pluriel », s'applique le plus souvent, en effet, à *un seul* virtuose

(violon, violoncelle, clavecin, piano), dont la partie absorbe ou est censée absorber tout l'intérêt musical ; toutefois, il n'est pas rare de voir ce privilège partagé entre *deux* ou *trois* solistes. Au *second plan* sont relégués les *instruments accompagnants*, chargés de mettre en valeur les solistes et de « remplir » les parties harmoniques, d'où leur qualificatif italien de *ripieni.* A l'inverse des solistes, ces accompagnateurs ne jouent presque jamais seuls, chacune de leurs parties étant exécutée par plusieurs musiciens qui se doublent : et, tandis que le nombre des solistes est strictement limité (un, deux, trois, rarement davantage), celui des accompagnateurs est toujours indéterminé.

Ainsi, la caractéristique essentielle du *Concert* et du *Concerto* consiste dans l'*unité* (absolue ou relative) de l'*instrument récitant*, perpétuellement opposée à la *multiplicité* des *instruments accompagnants* (1) : ou, si l'on préfère, la « personnalité » du récitant opposée à l' « anonymat » des accompagnateurs.

De cette disproportion originelle entre le rôle de premier plan des solistes et le rôle de second plan du groupe accompagnant, devaient résulter, tôt ou tard, les abus qui corrompirent peu à peu la forme Concert et la forme Concerto elle-même, au point de justifier l'énergique réaction dont furent témoins les premières années du XXe siècle. Dans la structure particulière au Concert et au Concerto, deux points ont donné lieu à des exagérations abusives, qui doivent retenir notre attention, parce qu'elles sont devenues la caractéristique propre de ce genre musical : la *rentrée* ou *réexposition* terminale, précédée de l'obligatoire *cadence* ; et, beaucoup plus tard, la fin de l'exposition du second thème, où apparaît le *trait de virtuosité.*

Les trois pièces du *Concert* et du *Concerto* s'étant approprié les formes types de la *Sonate* (2) que nous avons désignées par les lettres S. L. R., on vit bientôt la réexposition du thème initial s'annoncer par un imprudent *point d'orgue*, abandonné « au plaisir » (*a piacere*) de l'exécutant. Assez rare dans la pièce lente, cet usage devint bientôt constant dans les deux autres pièces et surtout dans la première. Peut-être la protocolaire *pédale de dominante*, annonçant le défilé des *strettes* dans la Fugue scolastique, servit-elle de « marraine » à cette redoutable *cadence de rentrée*, avec ou sans sa fatale « quarte et sixte » ? Toujours est-il que le soliste, ici livré à lui-même comme dans ces

(1) Comme on le verra par la suite (chap. III) le *Trio de Chambre*, point de départ de notre *Musique de Chambre accompagnée*, présente à l'origine la même particularité : par quoi il s'apparente étroitement au *Concert*, comme le montre le tableau de la « généalogie » approximative des formes musicales, à la page 13 de l'Introduction de la Première Partie du présent Livre.

(2) Voir IIe liv., Ire partie, chap. IV, pp. 261 et suiv.

doubles ou reprises facultatives de certaines Danses appartenant à la *Suite* (1), ne connaît plus d'autres bornes que celles de son « bon goût » souvent des plus suspects, et de la durée, hélas ! indéterminée, du point d'orgue.

Naguère, l'étude de la *cadence* et l'usage sagement limité de la liberté qu'elle comportait, faisaient partie de la préparation du virtuose par ses maîtres : on apprenait à improviser une cadence correcte, selon certaines règles ; mais cet âge d'or de la cadence ne devait pas durer. Devant l'impéritie de leurs élèves, les professeurs (sinon les auteurs eux-mêmes) prirent le parti d'écrire leur cadence : dès lors, tout virtuose classé dut avoir « sa » cadence, inculquée par la suite à « ses » élèves comme une estampille de son établissement, en attendant que quelque élève, devenu maître à son tour, s'empresse de perpétrer une nouvelle *cadence*, souvent pire que l'autre, mais susceptible de lui attirer la vogue du public. On conçoit sans peine que la musique n'ait rien gagné, tant s'en faut, à l'introduction de ces mœurs sportives dans l'exécution des *Concertos*.

Au XIXe siècle, toujours pour satisfaire aux dépens de la musique ce goût de la virtuosité, on vit le *Concerto* s'orner d'un autre attribut, dont il a heureusement gardé le monopole : le *trait*, véritable exercice d'agilité, prenant pour prétexte à l'origine une sorte d'ornementation ou de variation de la dernière phrase du second thème, dans l'exposition initiale du premier mouvement. Bientôt, la légitimité relative de ce prétexte disparaît entièrement, pour faire place à une sorte d' « obstacle » dressé sur la « piste » que le virtuose doit parcourir, pour éprouver sa « solidité en selle », comme celle du cavalier en présence de quelque « banquette irlandaise » : peu importe dès lors que le *trait* ait quelque rapport plus ou moins lointain avec la musique du Concerto, pourvu qu'il soit bien « dans les doigts » du pianiste ou « dans le manche » du violoniste ! A l'inverse de la *cadence*, le *trait* est toujours écrit par l'auteur, mais sa qualité musicale n'y gagne pas toujours.

Sans doute, c'est de l'abus et de l'excès du *trait* et de la *cadence* que nous entendons parler ici : leur usage discret, dans les anciens *Concerts* et les premiers *Concertos*, n'était point sans charme tant qu'il avait encore quelque intérêt musical. Mais c'est de cet accessoire que le genre Concert-Concerto a fait peu à peu un élément essentiel, tout à fait représentatif de cette forme, dont il a très certainement hâté la décadence. C'est pourquoi il y avait lieu d'en donner la définition et la description au début de ce chapitre.

(1) Voir IIe liv., Ire partie, chap. II, p. 114.

2. ORIGINES DU CONCERT. — LES MADRIGAUX TRANSCRITS POUR INSTRUMENTS. — LE SOLO VOCAL ET INSTRUMENTAL. — LA FORME EN TROIS MOUVEMENTS.

Pour découvrir les premiers germes de ce qui devait constituer la forme Concert, il faut remonter une fois de plus (et ce ne sera point la dernière) jusqu'à « cette longue et obscure période de gestation, commune à presque toutes les formes symphoniques », dont nous avons parlé précédemment (1), c'est-à-dire au Madrigal et à sa descendance immédiate : le Madrigal accompagné et le Madrigal dramatique.

Si l'on se souvient qu'au cours de cette période imprécise, la confusion des genres se complique souvent d'une confusion semblable dans les appellations, on comprendra qu'il ne soit guère possible de délimiter exactement les domaines respectifs de formes musicales aussi analogues les unes aux autres que l'étaient alors les Concerts, les Symphonies proprement dites et la Musique de Chambre en général.

Fidèles au principe que nous avons appliqué déjà, notamment pour distinguer la forme Suite de la forme Sonate, nous restreindrons l'emploi de ces dénominations (Concert, Symphonie, Musique de Chambre) aux seules œuvres revêtues de leurs signes caractéristiques, sans tenir compte des titres, parfois très différents, qui leur ont été donnés. Quant à la fixation de ces signes caractéristiques, elle résulte, tout naturellement, de la constatation de leur présence dans la plus grande généralité des pièces communément désignées d'un même nom.

Parallèlement à ce que nous avons dit pour l'origine de la forme Suite, on peut discerner dans l'élaboration de la forme Concert trois phases ou trois états, entre lesquels il convient de faire une distinction de raison plutôt qu'une classification chronologique.

1er État. — Les Madrigaux transcrits pour instruments. — L'usage de la substitution des instruments aux voix, qui tend à se généraliser au cours du XVIe siècle, devait avoir des effets très différents selon la nature et la destination des compositions vocales auxquelles il s'appliquait : on a vu notamment que pour la Fugue (2), sorte d'« instrumentalisation » du Motet, la forme, en passant de l'un à l'autre, avait assez peu varié, probablement parce qu'elle était déjà très nette et très logique au point de vue tonal, dans les expositions des Polyphonies sacrées.

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 102 et suivantes, ce qui concerne les origines de la forme Suite.
(2) Voir IIe liv., Ire partie, p. 20.

Il n'en était pas de même, loin de là, dans les Polyphonies profanes : la forme dite Madrigal, mal délimitée dans ses contours, devait offrir une résistance beaucoup moindre aux réactions instrumentales auxquelles elle allait être soumise. Déjà l'indifférence plus grande aux paroles du texte chanté avait fait la part plus large aux formules de symétrie rythmique inhérentes à la Danse : privés désormais de ce dernier appui poétique et littéraire, les Madrigaux transcrits pour instruments n'allaient pas tarder à se diversifier profondément, selon la nature de l'instrument choisi ou le degré d'habileté technique de l'exécutant, et selon que cette transcription est partielle ou totale. Il s'en faut de beaucoup, en effet, que cet avènement des instruments procède uniformément et radicalement : alors que la forme Fugue absorbe immédiatement tous les éléments vocaux du Motet, pour devenir exclusivement instrumentale, le Madrigal, en cessant d'être purement vocal, passe par cette étape transitoire où il est dit *accompagné*, cet accompagnement, confié désormais aux instruments, devant apparaître tantôt avec des *voix* chantantes, tantôt avec des *instruments* récitants ou concertants.

De là devaient bientôt naître deux branches distinctes, appelées à se développer dans des directions de plus en plus divergentes : les parties vocales accompagnées, passant par cela même au premier plan, allaient transformer peu à peu les chanteurs en véritables « personnages », interprétant des « rôles ». Ainsi apparaîtrait le *Madrigal dramatique*, auquel il ne manquerait plus que la représentation scénique pour devenir le véritable Opéra (1). Les parties instrumentales accompagnées, au contraire, perdant tout contact avec la Parole, allaient se rapprocher de l'art du Geste, c'est-à-dire de la *Danse*, et donner naissance à des genres de plus en plus nettement différenciés, selon que leur privilège de récitants allait s'accroître au détriment des accompagnants comme dans le *Concert*, s'équilibrer harmonieusement avec eux comme dans la *Musique de Chambre accompagnée*, ou enfin se fondre dans un ensemble orchestral de plus en plus complet comme dans la *Symphonie proprement dite*.

2e État. — Le Solo vocal et instrumental. — Comme nous l'avons montré à diverses reprises, on peut légitimement imputer à la propagation des idées de la Renaissance l'état d'esprit individualiste qui, au début du XVIIe siècle et assez longtemps après les autres arts, finit par atteindre la Musique elle-même, où il se manifeste par un désir de briller et de se faire valoir, soit chez l'auteur demeuré jus-

(1) Voir le Troisième Livre de ce COURS, consacré à la MUSIQUE DRAMATIQUE.

qu'alors anonyme le plus souvent, soit surtout chez l'interprète, que nous appelons aujourd'hui du nom qui le caractérise le mieux : le *soliste.*

Qu'il s'agisse du Madrigal dramatique, où, comme on vient de le voir, le chanteur soliste va devenir le personnage, l'« acteur », ou du Madrigal accompagné, où l'instrumentiste principal va passer au premier plan, c'est toujours le *solo* qui va désormais régner en maître. Déjà, dans la dernière période du Motet (1), nous avons vu souvent la collectivité des voix tendre à accompagner de plus en plus harmoniquement la partie supérieure, les *soprani,* comme si cette partie était le *seul* chant, le *solo* : ces errements ont subsisté avec aggravation dans le Madrigal, comme si le *superius* placé « plus haut » devait avoir, pour cette seule raison, une véritable prédominance musicale, un droit de « supériorité ».

Par une assez curieuse destinée, ce *solo vocal,* qui, à mesure que disparaissait le bel art polyphonique médiéval, allait quitter le cadre de l'Église pour devenir de plus en plus profane, devait y revenir bientôt, mais dans la forme instrumentale : les chanteurs allaient vers le Théâtre ; les instrumentistes revenaient vers l'Église.

Une sorte d'Opéra sans paroles, contenant comme l'autre le *recitativo*, l'*aria,* le *duo,* le *trio,* mais écrits pour les instruments seuls au lieu des chanteurs, s'installait au sanctuaire sous la dénomination de *Concert d'Église* (*Concerto da Chiesa*). Mais cette forme transitoire devait s'éloigner rapidement de celle du véritable *Concert* dont elle avait emprunté le nom : l'art d'Église ne pouvait se passer longtemps des paroles. Un genre dramatique religieux allait succéder bientôt au *Concert d'Eglise,* qui, en cessant d'être purement instrumental, allait devenir la *Cantate d'Église* et plus tard l'*Oratorio* (2).

3e État. — La Forme en trois Mouvements. — De ce Concert d'Église, dont le promoteur paraît avoir été l'Italien Viadana, au *Concert de Chambre* (*Concerto da Camera*), qui devait conserver seul cette appellation pour la transmettre plus tard au *Concerto,* la transition semble s'opérer assez rapidement : l'un et l'autre sont exclusivement instrumentaux, avec alternance régulière entre le groupe accompagnant et les solistes. Mais là s'arrête l'analogie, car les *airs* et les *récitatifs* du Concert d'Église vont s'apparenter de plus en plus étroitement à ceux de l'Opéra naissant, tandis que le Concert de Chambre ne tardera pas à adopter une fixité de forme à peu près immuable. Trois parties, la première vive, la deuxième lente et la troisième très vive, constitueront

(1) Voir Ier liv., p. 176 et suiv.
(2) Voir le Troisième Livre de ce Cours.

dorénavant le Concert, qui transmettra sans changement notable cette construction au Concerto, comme il lui a transmis son appellation.

Cette organisation des trois pièces caractéristiques du Concert est sensiblement contemporaine du groupement des formes de Danses en Suite instrumentale ; mais, tandis que dans celle-ci le nombre des pièces s'accroît bientôt au point d'atteindre parfois huit ou dix, le Concert restera toujours divisé en trois mouvements, dont la coupe traditionnelle variera d'autant moins que les auteurs apporteront tout leur soin à l'accroissement des difficultés techniques, sans se préoccuper de la construction, devenue pour eux une simple « occasion » mise à profit par le virtuose.

La divergence entre la filiation Suite-Sonate d'une part, et la filiation Concert-Concerto d'autre part, s'accentuera encore du fait que la Suite se localise sur le seul instrument polyphone de l'époque, à savoir le clavecin, tandis que le Concert, fondé sur le dialogue entre les instruments récitants et les instruments accompagnants, implique la présence de deux instruments au moins, en dépit de certaines exceptions dont il n'y a pas lieu de tenir compte.

Le premier ouvrage parvenu à notre connaissance qui justifie le nom de *Concert* est écrit pour *deux violons concertants* avec accompagnement de *basse continue*. Plus tard, on verra cette basse réalisée par deux autres violons (distincts des récitants) avec une viole et la basse elle-même, puis par un véritable « petit orchestre à cordes ».

3. CONSTRUCTION PARTICULIÈRE DES TROIS MOUVEMENTS TRADITIONNELS DU CONCERT ET DU CONCERTO.

Si la division en trois mouvements d'allure contrastante est à peu près immuable dans le Concert et le Concerto, elle ne leur appartient pas en propre : quelques Suites et un bon nombre de Sonates avaient, nous l'avons vu, la même coupe ; la Musique de Chambre et la Symphonie l'adopteront aussi, comme on le verra plus loin. Ce qui caractérise la forme Concert, c'est la construction tout à fait spéciale de deux au moins de ses trois mouvements constitutifs, sinon parfois de tous les trois. Fondée sur l'alternance perpétuelle du *tutti* et du *solo*, cette forme, encore un peu imprécise chez les plus anciens auteurs, ne tarde pas à se fixer assez nettement avec l'Italien Vivaldi, à dater duquel presque tous les Concerts contiennent un mouvement initial et un mouvement final construits d'après les principes suivants :

1. Un seul dessin thématique, traité plutôt comme un Sujet de Fugue que comme un véritable Thème ;
2. Trois subdivisions distinctes, dont la dernière n'est que la redite à peu près textuelle de la première, celle du milieu étant plus indéterminée ;
3. Les deux expositions (initiale et terminale) qui encadrent le « milieu », contenant elles-mêmes *trois éléments*, savoir :
   a) le dessin thématique entièrement exposé par le *tutti* dans le ton principal ;
   b) une sorte de « divertissement » exposé par le *soliste* ;
   c) une redite du thème (ou tout au moins de sa phrase essentielle) par le *tutti*.

En général, la partie médiane consiste en une série d'expositions, le plus souvent fragmentaires, du thème unique, alternant avec des répliques du soliste, et analogues aux divertissements dans la Fugue, à laquelle ces répliques empruntent aussi, d'ordinaire, leur ordre tonal. Cet ordre, on s'en souvient, est fondé sur celui des fonctions tonales, enchaînées les unes aux autres pour former une *cadence* (1). Toujours comme dans la Fugue, cette grande cadence tonale aboutit à un *arrêt suspensif* sur la fonction de *dominante*, avant la réexposition. Parvenu à ce *point d'arrêt* (improprement qualifié *point d'orgue*), le soliste prend la parole... et la garde pendant une durée assez longue : c'est là que se place la *cadence de virtuosité* dont on vient de parler. Et c'est par une confusion entre la *cadence tonale* et les fioritures dont elle est agrémentée par le soliste, que le mot *cadence* a fini par signifier l'ensemble de ces fioritures, au lieu de s'appliquer à la véritable cadence, formée par l'enchaînement de la *dominante* qui précède à la *tonique* qui suit. Comme on peut le voir, la construction de cette partie médiane, dans le Concert, n'apporte aucun élément nouveau : ce n'est en définitive qu'une adaptation plus ou moins régulière des éléments de la Fugue aux exigences de la virtuosité.

La similitude à peu près complète entre l'exposition initiale et la réexposition terminale n'ajoute rien non plus à l'intérêt de la forme du Concert : une seule chose le distingue essentiellement de toute autre forme, l'immuable exposition du thème par le *tutti* au début et à la fin du morceau. C'est là très certainement un usage dérivé de celui qui consistait, dans la musique vocale, à encadrer l'*air* du chanteur entre deux intermèdes instrumentaux servant d'*introduction* et de *coda*, pendant le trajet d'aller et de *retour* (en italien *ritorno*) du soliste sur la scène : d'où le nom de *ritornello, ritournelle,* appliqué à ces intermèdes. Les compositeurs soucieux d'un peu de logique ne tardèrent pas à faire de cette ritournelle, sans aucun lien avec le chant à l'origine, une

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 44 et suiv.

exposition de la phrase principale de l'air chanté. Cet usage fut adopté aussi dans le Concert de Chambre ; et le Concert d'Église lui-même s'y conformait aussi le plus souvent, au moins en ce qui concerne la *coda* dite par les instruments seuls.

Pendant toute la période qui peut être appelée celle du *Concert primitif*, et qui s'étend approximativement de VIADANA à J. S. BACH, comme on le verra ci-après dans la *section historique*, aucune tentative sérieuse pour enrichir ou modifier cette forme n'apparaît, à notre connaissance. Tout au plus pouvons-nous signaler, dans cet ordre d'idées, une espèce de *digression musicale* qui se présente assez fréquemment dans les Concerts italiens du XVIIIe siècle, sous la forme d'une phrase expressive, entièrement différente du thème et sans aucune parenté avec lui, exposée par le soliste, vers la fin de la partie médiane, immédiatement avant la cadence. J. S. Bach lui-même, dans plusieurs de ses Concerts, n'a pas craint de sanctionner par son génie l'adjonction assez fantaisiste de cette sorte d'épisode romantique.

L'espèce d'indifférence croissante des musiciens pour la forme du Concert leur a fait conserver souvent cette même construction pour toutes les trois pièces traditionnelles d'une même œuvre. Cependant, l'usage le plus répandu fait une exception pour la pièce lente qui est placée au milieu du Concert. Mais l'esprit d'invention n'y gagne guère, car cette pièce, lorsqu'elle diffère des deux autres, ne s'éloigne pas notablement de l'antique forme binaire, telle qu'on la rencontre dans l'Aria de la Suite (1). Quelquefois, au lieu de l'Aria, c'est l'une ou l'autre des Danses lentes (Chaconne, Sarabande, etc.) qui en tient lieu : mais la coupe reste la même. Une seule modification s'y introduit bientôt, et devient à peu près constante : l'enchaînement avec la pièce terminale, sans arrêt, à l'aide d'une cadence suspensive ou d'une modulation inattendue. Cette disposition est de règle dans le Concert Italien.

La pluralité des instruments récitants disparaît complètement avec le *Concerto classique*, en usage depuis VIOTTI jusqu'à BEETHOVEN et ses contemporains. Nous sommes désormais en présence du *solo*, dans toute l'acception du terme. Et la forme du Concerto ne tarde pas à se modifier profondément, par suite de la disparition des instruments concertants, dialoguant entre eux indépendamment de leur alternance avec le groupe des instruments accompagnants. Il n'y aura plus dorénavant que deux personnages en présence : le soliste et l'orchestre ; le cadre traditionnel des trois mouvements d'allure différente (Vif, Lent, Très vif) subsistera seul. Mais à l'intérieur de ce cadre, l'ordre et la construction seront très différents.

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 112.

C'est la forme Sonate, telle qu'elle était au temps de la Sonate monothématique, qui sert de modèle au *Premier Mouvement* du Concerto classique (1). Mais la présence des deux personnages concertants oblige les expositions à se répéter chacune deux fois: par l'orchestre d'abord, puis par le soliste. On trouve même, notamment chez Mozart, une exposition répétée deux fois par l'orchestre, le soliste la reprenant ensuite pour la troisième fois. Conformément au plan de la Sonate monothématique, cette double ou triple *exposition initiale* s'infléchit vers la *dominante* (ou un autre ton voisin), tandis que l'exposition terminale revient à la *tonique* pour conclure. Comme dans la Sonate également, on ne tarde pas à rencontrer, au lieu de cette inflexion vers la dominante, une esquisse de second thème: et c'est encore Mozart qui en donnera le premier exemple.

Après l'exposition par le soliste, avec inflexion au ton voisin, l'orchestre fait entendre une sorte d'*épisode*, préparant le deuxième solo du virtuose. Cet épisode est formé d'éléments nouveaux, entremêlés de rappels du thème précédemment exposé. Parfois, il prend la forme d'un véritable *développement*, avec étapes diverses dans des tons voisins.

La *réexposition*, à peu près identique à l'exposition initiale, à l'exception de l'inflexion vers la dominante, s'interrompt immédiatement avant la *cadence tonale* finale, pour faire place à la *cadence de virtuosité*, qu'une simple réplique finale de l'orchestre clôture brièvement. On le voit, les exigences du virtuose prennent déjà, même chez les meilleurs auteurs, la première place : le rejet de la *cadence* à la fin est un acheminement certain vers la « course au succès » : et le compositeur semble s'y résigner d'avance, en faisant ici, si l'on peut ainsi dire, la « part du feu », puisqu'il cesse d'écrire le texte de cette fatale cadence, s'en remettant à l'exécutant du choix de ses effets, et considérant la composition comme terminée déjà, car l'orchestre ne reparaîtra plus que pour la forme, par une véritable ritournelle sans intérêt.

La *Pièce Lente* du Concerto classique n'est plus empruntée aux modèles de la Suite, mais à ceux de la Sonate également. C'est la belle et facile forme *lied* (2), condamnée seulement à l'obligation des deux redites (solo et orchestre) dans chacune de ses trois sections, qui sera maintenant le type du Mouvement Lent dans le Concerto.

Quant au *Final*, l'obligation de l'alternance des personnages devait fatalement arrêter le choix des auteurs sur la forme alternante par excellence, celle du *Rondeau*, avec *couplets* confiés au soliste et *refrains* par l'orchestre. Mais ici encore, l'exigence du virtuose donne à ses cou-

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 158.
(2) Voir IIe liv., Ire partie, p. 169.

plets une allure brillante, qui les affranchit peu à peu de tout lien avec la pensée musicale du refrain, leur objet principal étant de faire valoir l'habileté de l'exécutant. Une nouvelle concession sera même faite à celui-ci par l'adjonction, dans beaucoup de Concertos de cette époque, d'une *cadence finale* immédiatement avant la dernière redite du refrain par l'orchestre.

C'est l'organisation progressive du *second thèr* dans le premier mouvement du Concerto classique qui devait avoir pour conséquence de le modeler, de plus en plus étroitement, sur la Sonate, dont il ne devait plus se séparer que pour succomber à l'envahissement de la virtuosité.

Le *Concerto romantique et moderne,* qui apparaît avec les derniers contemporains de Beethoven, n'apporte à vrai dire aucun élément de forme nouvelle : avec Mendelssohn, il adopte définitivement la forme Sonate, et s'il s'en éloigne parfois, c'est pour aboutir à une véritable désagrégation, rebelle à toute classification, comme à toute tentative d'analyse. C'est à peine si les exigences du dialogue entre le soliste et l'orchestre y entraînent quelques modifications réelles de la forme : car la double exposition, qui n'est pas toujours aussi rigoureusement observée que dans le Concerto classique, ne peut passer pour un véritable changement de construction. Seul l'usage, instauré par Beethoven, il faut bien le dire, de terminer la première exposition du second thème par un *trait de virtuosité*, tend à prolonger cette exposition, aux dépens du bon équilibre général de la pièce. Et les abus de la cadence devaient naturellement se répéter aussi, dans une sorte d'hypertrophie du trait, bien représentative de l' « hypertrophie du moi », chez le soliste !

En résumé, c'est par une disproportion de plus en plus grande entre le principal, qui est et doit être la musique, et l'accessoire, c'est-à-dire la virtuosité pure, que le Concerto s'est en quelque sorte abâtardi peu à peu pour disparaître presque complètement, dans les dernières années du XIXe siècle.

HISTORIQUE

4. LE CONCERT PRIMITIF.

Ludovico Grossi da Viadana. . .	1564 † 1645
Giuseppe Torelli.	1650 † 1709
Arcangelo Corelli	1653 † 1713
Giuseppe Tartini.	1692 † 1770
Antonio Vivaldi.	1678 † 1743
Johann Sebastian Bach.	1685 † 1750

Ludovico GROSSI da VIADANA, de même que le célèbre Pierluigi da Palestrina, est universellement désigné par le nom de sa ville natale. Né à Viadana, près de Mantoue, élève du franciscain Costanzo Porta, il fut maître de chapelle à Mantoue, à Fano, puis à Venise. A tort ou à raison, le nom de cet auteur est resté lié à deux innovations dont les conséquences devaient être également déplorables pour l'art musical : l'emploi de la voix en *solo*, dans le Concert d'Église qui devait prendre la place du Motet polyphonique, et l'usage des chiffres placés au-dessus de la partie de basse pour indiquer les intervalles complémentaires, première manifestation de ce qui allait devenir la néfaste *basse continue*, laissée à la réalisation bonne ou mauvaise de l'exécutant. On ne peut vraiment rendre Viadana responsable de toutes les erreurs qui devaient découler de l'abus du *solo*, cher au virtuose, et de l'abus plus grave encore de la *basse continue*, chère aux harmonistes, à qui elle donne l'absurde illusion que la musique ne consiste qu'en une succession d'accords numérotés, alors qu'en réalité elle est faite de dessins mélodiques superposés.

Le Concert d'Église, dont Viadana passe pour avoir été le créateur, n'a de commun avec le Concert instrumental dit Concert de Chambre dont il s'agit ici, que le principe de l'alternance entre le *solo* et le *tutti* : mais ce dialogue, où l'on peut voir à la rigueur un embryon de ce qui allait devenir, près d'un siècle après, le véritable Concert des instruments récitants et accompagnants, s'établit, dans le Concert d'Église, entre le *chant* et les instruments accompagnants. Et comme l'élément vocal y est prépondérant, ce sont les formes en usage dans la musique chantée (airs, duos, récitatifs, etc.) qui y sont employées presque exclusivement par Viadana et ses imitateurs. C'est pourquoi, cette forme cesse bientôt d'offrir la moindre analogie avec celle du Concert de Chambre, pour contribuer au contraire à la formation de la *Cantate d'Église* et de l'*Oratorio*, genres dramatiques dont il sera question au TROISIÈME LIVRE du présent Ouvrage.

Seuls les usages du *solo* et peut-être aussi de la *basse continue* semblent avoir été légués par Viadana aux auteurs de Concerts de Chambre.

Giuseppe TORELLI (1), dont nous avons cité le nom déjà, à propos de la Suite, est généralement considéré comme le promoteur, sinon l'inventeur, du Concert de Chambre (*Concerto da Camera*, dit aussi *Concerto grosso*) : sa première œuvre de cette forme, datée de 1686, est cependant postérieure aux premiers *Concerti grossi* de son contemporain Corelli. Nous sommes alors au moment où s'organise en Italie

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 128.

la forme Suite : mais tandis que celle-ci (qualifiée « Sonate » par ses auteurs) est écrite pour un seul instrument, le Concert en comporte toujours plusieurs, deux ou trois au moins, qui dialoguent et « concertent » entre eux, de même que dans le Concert d'Église les voix « concertaient » avec les instruments, au temps de Viadana. Désormais, les voix ayant été reléguées dans la Cantate et ses succédanés, le Concert sera exclusivement instrumental ; son caractère distinctif consistera plutôt en une sorte de broderie ou d'enluminure ajoutée par les instruments concertants à un fond thématique donné, tandis que, dans la Suite comme plus tard dans la Sonate, c'est l'instrument lui-même qui exprime toute la musique.

Le premier Concert connu de Torelli (1686) est écrit pour *deux violons* avec *basse continue*. En 1709, on publia du même auteur un assez grand nombre d'autres Concerts, dits *Concerti grossi,* toujours pour *deux violons* concertants, mais avec un groupe accompagnant formé de deux autres violons, d'une viole (alto) et de la basse continue : dès lors, le principe des deux catégories distinctes d'instruments est établi et il restera la caractéristique du Concert.

Arcangelo CORELLI (1), dont nous avons rencontré le nom déjà à diverses reprises, composa également un certain nombre de *Concerti grossi* : les premiers, datés de 1682, sont antérieurs à ceux de Torelli et semblent bien constituer les plus anciennes compositions de cette espèce. La plupart des Concerts de Corelli sont écrits pour *trois* instruments concertants, *trois violons* le plus souvent, ou parfois *deux violons et une viole de gambe,* ou encore pour *flûte, violon et viole de gambe.* La partie d'accompagnement y est confiée à un quatuor à cordes (deux violons, viole et basse) et cette disposition devient dès lors à peu près constante.

Giuseppe TARTINI (2), qui nous est connu aussi, tant comme théoricien que comme compositeur, a écrit plusieurs Concerts, analogues comme forme et comme disposition aux précédents : c'est à son époque que l'on assiste à la transformation rapide du Concert, grâce à l'ingéniosité et à la fécondité de son contemporain Vivaldi.

Antonio VIVALDI, originaire de Venise, où il passa la plus grande partie de sa vie, est connu par une anecdote assez curieuse, tout autant que par ses œuvres musicales. On raconte que ce singulier « prêtre roux », comme on l'appelait en raison de la couleur de sa chevelure,

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 179.
(2) Voir IIe liv., Ire partie, p. 182, et aussi Ier liv., p. 137.

se signala malencontreusement aux autorités ecclésiastiques, pour avoir un jour interrompu brusquement la célébration du Saint-Sacrifice, afin de courir à la sacristie et d'y noter un *sujet de fugue* qui venait de lui passer par la tête. Ce zèle musical ne fut point du goût du saint tribunal de l'Inquisition, devant qui notre « fuguiste » eut à s'expliquer : toutefois comme on allégua pour sa défense qu'il était « musicien, c'est-à-dire un peu fou », cette circonstance atténuante valut au délinquant une peine relativement légère : l'exil. Dans cette nouvelle fugue obligatoire dont il était lui-même le mauvais sujet, Vivaldi aurait, dit-on, passé en Allemagne, et y aurait été remarqué, au moins musicalement, par J. S. Bach. Telle serait l'explication, nullement garantie, de l'intérêt que le Cantor de la Thomasschule témoigna pour certains Concerts de Vivaldi, dont il fit la transcription pour orgue.

Rentré à Venise en 1713, notre « prêtre roux » désormais pardonné fut nommé maître de chapelle à l'église de la Pietà. On possède de lui *quatre-vingt-quatre* Concerts pour différents instruments, savoir :

Op. 1 : 12 Concerts à trois voix avec accompagnement ;
Op. 3 : 12 Concerts à huit instruments (quatre violons, deux violes, violoncelle et basse continue ;
Op. 4, 6, 7, 9, 11, 12 : 42 Concerts à cinq parties concertantes (un violon et un quatuor à cordes) où les instruments concertent et chantent tous réellement sans remplissage ;
Op. 10 : 6 Concerts à cinq parties concertantes, pour flûte, violon, viole, violoncelle et orgue ;
enfin, 12 Concerts à quatre et cinq parties, publiés en deux livres et intitulés *Ciment de l'Harmonie et de l'Invention.*

C'est de ce dernier ouvrage, où se rencontrent divers titres pittoresques comme *Les Quatre Saisons, Tempête sur mer,* etc., que sont extraits les *six Concertos pour orgue* attribués à Bach et publiés sous son nom, ainsi que d'autres Concertos pour clavecin, que l'on a cru longtemps être aussi l'œuvre de Vivaldi (1).

Comme spécimen de la forme Concert à cette époque, on peut lire celui de Vivaldi qui est publié comme *Deuxième Concerto* pour orgue de Bach : sa construction est tout à fait normale : expositions du thème par le *tutti* alternant avec des divertissements en *solo* ; partie médiane en forme d'expositions fragmentaires dans les tonalités voisines en usage dans la Fugue, suivie d'une réexposition textuelle. Telle est la coupe du premier et du dernier mouvement, avec adjonction dans celui-ci de cette « phrase expressive sans lien avec le con-

(1) Des catalogues récents attribuent encore à VIVALDI beaucoup d'autres Concerts pour divers instruments.

texte », dont nous avons parlé, et qui apparaît, suivant la tradition italienne du temps, immédiatement avant la réexposition terminale. La pièce lente est en forme d'*Aria* binaire, sans aucune particularité.

Johann Sebastian BACH (1) doit figurer parmi les auteurs de Concerts à un autre titre qu'à celui de transcripteur des œuvres de Vivaldi ; on lui doit un grand nombre de Concerts dont il est très certainement le seul et authentique compositeur : c'est même de lui que date l'adoption définitive de la division en trois mouvements, demeurée immuable par la suite dans cette forme musicale. Le choix des instruments concertants est des plus variés chez Bach : violons et viole avec basse réalisée au clavecin ; violons, flûtes et clavecin ; ou bien même trompette, flûte, hautbois, violon et quatuor accompagnant ; deux cors, trois hautbois et basson, etc. ; on en trouvera la liste dans tous les catalogues.

Citons seulement, comme modèle, le Concert pour *flûte, violon* principal et *clavecin* concertants, avec quatuor et contrebasse accompagnants. Dans le premier mouvement, la réplique du quatuor après le premier divertissement des solistes, au lieu d'être une simple redite du sujet initial, le transpose à la dominante, ce qui constitue une innovation intéressante. Les expositions fragmentaires de la partie médiane suivent les errements de la Fugue : on y voit même reparaître un instant, par une anomalie assez rare, le ton principal. Une sorte de dessin nouveau précède la rentrée, laquelle s'effectue d'abord sur la dominante, pour n'arriver qu'ensuite à la tonique, avec quelques modifications nouvelles et une grande cadence du clavecin solo amenant l'obligatoire *tutti* final. La pièce lente, sans particularité dans sa forme ni dans ses modulations, est écrite en canon, avec cette aisance si purement musicale dont Bach avait le secret. Le final est construit comme le mouvement initial : l'exposition à la dominante terminant sa première partie contient même une sorte de deuxième thème (encore très analogue au premier). Cette pièce n'a point de cadence et sa réexposition finale est faite, contrairement à l'usage, par les solistes et non par le *tutti*.

Le *Concert* en *ré* pour *clavecin* avec accompagnement de quintette à cordes est universellement connu : on y retrouve cette même modulation à la dominante dans l'exposition initiale ; la partie médiane procède déjà du véritable développement, et la fin du premier mouvement est normale. La pièce lente, admirable, suit l'ordre des expositions de Fugue, avec la traditionnelle « ritournelle » d'orchestre au début

(1) Voir IIe liv., Ire partie, pages 76 et suivantes.

et à la fin. Le dernier mouvement prend l'aspect d'un vrai Rondeau, avec refrains au *tutti* et couplets au clavecin *solo.*

Ainsi la forme du *Concert primitif* pour *plusieurs* instruments concertants s'achemine vers celle du *Concerto classique,* pour *un seul* instrument accompagné par un véritable orchestre, tel que nous allons le retrouver à la période suivante.

5. LE CONCERTO CLASSIQUE.

De même que nous avons rencontré le nom de **BACH** comme couronnement de la forme primitive du Concert, nous le retrouvons, en la personne de son fils, **Charles Philippe Emmanuel** (1714 † 1788) (1), parmi les précurseurs du Concerto classique : on n'en connaît pas moins de *cinquante-deux* de cet auteur.

Vers la même époque, il faut signaler aussi **Johann Wenzel Anton STAMITZ** (1717 † 1757), violoniste formé à la célèbre école de Mannheim et père de Karl Stamitz, l'un des premiers auteurs connus de Symphonies; on a de lui *onze* Concertos pour son instrument.

Le Polonais né à Palerme **Giovanni Mane JARNOVIC** (1745 † 1804) est l'auteur de *seize* Concertos : c'est à lui que l'on doit, semble-t-il, la première adjonction de deux hautbois et de deux cors au groupe des instrumentistes accompagnants.

Son contemporain, **Niccolo MESTRINO** (1748 † 1790), dans les *douze* Concertos qu'il a laissés, développe de plus en plus le nombre des musiciens de l'orchestre, en adoptant les mêmes innovations que le précédent.

On pourrait sans doute citer ici bien d'autres noms de compositeurs de Concertos, antérieurs à celui que l'on peut considérer comme ayant définitivement consacré cette forme : Giovanni Battista VIOTTI. Nous nous sommes bornés à indiquer ceux qui ont apporté quelque chose à l'élaboration ou au perfectionnement de ce genre de composition, jusqu'à la floraison classique que BEETHOVEN élèvera à son apogée. Les noms que nous citerons après le sien marqueront en effet un recul notable dans l'intérêt musical des œuvres.

GIOVANNI BATTISTA VIOTTI.	1755 † 1824
FRANZ JOSEPH HAYDN	1732 † 1809

(1) Voir IIe liv., Ire partie, page 193.

Wolfgang Amadeus Mozart.	1756 † 1791
Ludwig van Beethoven.	1770 † 1827
Daniel Steibelt	1765 † 1823
Johann Baptist Cramer.	1771 † 1858
Johann Nepomuk Hummel.	1778 † 1837
John Field.	1782 † 1837
Ferdinand Ries	1784 † 1838
Ludwig Spohr.	1784 † 1859
Friedrich Wilhelm Michael Kalkbrenner.	1788 † 1849
Ignaz Moscheles.	1794 † 1870

Giovanni Battista VIOTTI, né à Fontanetto da Po, devint dès son plus jeune âge un violoniste remarquable. Elève de Pugnani (1), il fit avec son maître plusieurs tournées de concerts en Allemagne et en Russie, puis à Londres et à Paris, où il devint accompagnateur de la reine Marie-Antoinette, puis directeur du « Théâtre de la Foire Saint-Germain » au moment de la Révolution. Réfugié près de Hambourg pendant cette période troublée, il revint plus tard à Londres et à Paris où il reprit la direction de l'Opéra, qu'il fut contraint d'abandonner deux ans avant sa mort. Admirable technicien et virtuose du violon, Viotti écrivit pour son instrument *vingt-neuf* Concertos. Leur construction est à peu de chose près celle de l'ancienne Sonate monothématique, ainsi que nous l'avons dit ci-dessus (p. 79). Le petit orchestre accompagnant est uniformément composé, chez Viotti comme chez Haydn et Mozart, du quatuor à cordes complet (avec contrebasses) renforcé de deux hautbois, deux cors et deux bassons : mais aucun de ces instruments à vent n'y a jamais d'autre rôle que celui d'accompagnateur, au lieu d'être récitant comme à la période précédente. L'un des Concertos bien connus de Viotti contient le fameux air dit du « Ranz des Vaches » que l'auteur rapporta d'un voyage en Suisse. On raconte à ce propos que Viotti, en essayant de noter cet air, fit de vaines tentatives pour lui adapter une mesure convenable : de guerre lasse, il finit par l'écrire sans aucune mesure ; solution fort judicieuse, que l'on voudrait bien voir appliquer plus souvent par ceux qui se croient obligés de contraindre les mélodies populaires traditionnelles à entrer de force dans un cadre symétrique, pour lequel en général elles ne sont nullement faites.

Franz Joseph HAYDN (2) n'a pas laissé moins de *cinquante et un* Con-

(1) Voir IIe liv., Ire partie, page 184.
(2) Voir IIe liv., Ire partie, page 206.

certos, dont *vingt* pour le *clavecin, neuf* pour le *violon, six* pour le *violoncelle,* et les *seize* autres pour un choix d'instruments tout à fait baroque, comme la *contrebasse,* le *baryton* (sorte de petit violoncelle aujourd'hui abandonné), la *lyre* (?), le *cor,* etc. La forme de ces œuvres et la composition de l'orchestre d'accompagnement sont sensiblement les mêmes que chez Viotti.

Wolfgang Amadeus MOZART (1) a composé *quarante-trois* Concertos : *vingt-cinq* pour *piano, six* pour *violon, deux* pour *flûte, un* pour *clarinette,* et les autres pour plusieurs instruments, deux en général (*flûte* et *harpe, violon* et *alto,* etc.) : un seul est pour trois instruments, mais ce sont *trois pianos.*

Ludwig van BEETHOVEN (2) ne pouvait manquer d'appliquer aussi à la forme Concerto l'inépuisable variété de son génie constructif. Toujours soucieux de perfectionner plutôt que de produire, de modifier plutôt que de répéter, il n'a écrit que *sept* Concertos : mais il y a plus d'enseignements dans ce très petit nombre d'œuvres que dans les longues séries, à peu près uniformes, de Viotti, Haydn et Mozart. De ces sept Concertos, *cinq* sont pour *piano solo, un seul* pour *violon solo* et un autre (très probablement antérieur, malgré son numéro d'œuvre) pour *piano, violon* et *violoncelle* : c'est celui que l'on appelle souvent le *Triple Concert* ; voici leur ordre de publication :

1. en *UT,* pour piano : op. 15 ;
2. en *SI ♭,* pour piano : op. 19 ;
3. en *ut,* pour piano : op. 37 ;
4. en *UT,* pour piano, violon et violoncelle, dit *Triple Concert* : op. 56 ;
5. en *SOL,* pour piano : op. 58 ;
6. en *RÉ,* pour violon : op. 61 ;
7. en *MI ♭,* pour piano : op. 73.

Dès ses premiers Concertos, dont la construction reste sagement conforme aux traditions, Beethoven enrichit l'orchestre d'accompagnement de deux clarinettes (instrument tout à fait nouveau à l'époque), de deux trompettes et de deux timbales : toutefois, il n'use qu'avec grande discrétion des trompettes. Quant aux trombones, dont nous verrons qu'il se sert assez souvent ailleurs, ils n'apparaissent dans aucun des Concertos, ce qui donne raison par avance aux justes doléances de Berlioz

(1) Voir IIe liv., Ire partie, page 216.
(2) Voir IIe liv., Ire partie, page 324.

à propos de ces entrées grandiloquentes et ridicules des « gros cuivres », dont on abusait de son temps, sous prétexte de mettre en valeur la maigre sonorité d'une flûte ou d'un violon solo : « *parturiunt montes* », disait Horace. Cet accroissement du cortège orchestral n'a donc point pour but, chez Beethoven, d'augmenter la puissance, mais de varier les timbres en donnant une part musicale plus importante aux répliques des instruments accompagnants. Ainsi verrons-nous peu à peu un véritable équilibre symphonique se rétablir entre l'orchestre et le soliste, au point même que, dans certaines pages des derniers Concertos, on peut dire que le rôle de l'instrument récitant se borne à prendre sa place dans l'ensemble orchestral, où il ne remplit plus qu'une partie d'accompagnement. Dès lors, le Concerto n'est plus vraiment un Concerto : et c'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles Beethoven n'écrivit plus aucune composition dans cette forme après 1809, date du Concerto en *mi*♭, op. 73. On peut croire aussi que la véritable avalanche de Concertos élaborés à cette même époque par les autres compositeurs, et surtout par les plus faibles, n'a pas peu contribué à détourner Beethoven d'un genre de plus en plus dénué d'intérêt.

Le Concerto pour piano en *si*♭, op. 19, peut servir d'exemple pour constater que la construction n'est pas différente de celle de Mozart : double exposition par le *tutti*, puis troisième exposition en *solo*, suivie d'une réplique d'orchestre amenant le premier grand *solo* du piano, comme le voulait l'usage du temps ; second thème exposé par l'orchestre puis par le soliste, et concluant par le *trait de virtuosité* encore assez sobrement écrit et toujours musical ; une partie médiane assez proche déjà du vrai développement, et une réexposition normale avec redite du *trait*, aboutissant à une *cadence*, laissée au choix de l'exécutant puisqu'elle n'est pas écrite par l'auteur ; telle est la coupe du premier mouvement, qui n'apporte rien de nouveau. Le mouvement lent est un simple *Lied*, et le final un *Rondeau* à $\frac{6}{8}$ d'allure joyeuse mais assez banale, avec deux thèmes, comme dans les autres Rondeaux beethovéniens.

Le Concerto en *ut*, op. 37, dédié au prince Louis de Prusse, fut composé en 1803 et exécuté l'année suivante par Ferdinand Ries, élève et ami de Beethoven. On raconte à ce propos que Ries avait vainement supplié son terrible maître d'écrire lui-même la cadence pour l'exécution de ce Concerto : n'ayant pu l'obtenir, Ries écrivit une cadence très brillante, qu'il jugea prudent de soumettre avant l'exécution à Beethoven : celui-ci déclara tout net qu'elle était trop difficile et que Ries ne serait jamais capable de la jouer. Il fallut en écrire une autre plus facile, que Beethoven daigna approuver. Mais au jour de l'audition, Ries se sentant sûr de lui crut pouvoir revenir à son premier texte

et joua dans la perfection sa première cadence, ce qui mit son maître dans la plus violente colère, car il quitta la salle immédiatement et ne se calma que devant la constatation du complet succès de l'œuvre et de l'interprète.

Dans le premier mouvement de ce Concerto, les deux idées, exposées par l'orchestre, sont l'une et l'autre dans le ton principal, en dépit de l'apparente inflexion de la seconde vers le relatif : ce n'est qu'à la reprise de cette seconde idée par le soliste que le ton relatif majeur s'établit réellement ; un développement terminal est la seule particularité à signaler dans cette pièce. Il faut noter aussi le choix assez insolite de la tonalité de *MI* pour la pièce lente, où la première exposition est confiée au soliste. Dans le final en forme de Rondeau, après trois reprises du refrain, on remarque une petite entrée fuguée suivie d'un passage enharmonique assez curieux : puis le refrain reparaît une quatrième fois, et le Rondeau s'achève par une *coda* à $\frac{6}{8}$.

Le Concerto en *SOL*, op. 58, est dédié à l'archiduc Rodolphe : entre un premier mouvement de forme classique et un final en Rondeau de coupe normale, une pièce lente assez courte, en *mi*, mérite de retenir notre attention. La prédilection de l'auteur pour cette sorte de lutte entre deux personnages thématiques de caractère différent, dont on trouve tant d'exemples dans son œuvre, se manifeste ici comme si les deux personnages étaient représentés, l'un par l'orchestre, avec son thème énergique et presque « tyrannique », et l'autre par le piano, avec sa phrase persuasive et comme « suppliante » qui finit par avoir raison de son adversaire : les deux thèmes s'exposent alternativement dans la première section de cette pièce, puis fragmentairement dans la section médiane, et, après une sorte de cadence discrète, le piano conclut comme si l'orchestre avait cédé enfin à ses supplications : il faut lire cette très belle page.

Il y a peu de chose à dire du Concerto en *RÉ*, op. 61, pour violon. Sa pièce lente, inlassablement « unitonique », n'est pas parmi les meilleures de Beethoven : le thème y est exposé jusqu'à six fois, sans aucune modulation, et avec des variations du genre que nous avons appelé « décoratif », où l'on sent un peu trop la préoccupation de rechercher les formules avantageuses pour l'instrument.

Tout au contraire, le dernier Concerto pour piano, en *MI* ♭, op. 73, dépasse de beaucoup les autres, et demeure la plus belle page qui ait été écrite dans cette forme musicale : il débute par une grande *introduction* au piano seul, suivie de l'exposition de la *première idée* par l'orchestre, et contenant une esquisse au ton principal de ce qui deviendra la seconde idée. Un premier *solo* assez court se relie à une nouvelle exposition du premier thème par l'orchestre, mais cette fois

s'enchaînant à un véritable *pont* et à des entrées préparatoires de la *seconde idée* dans des tonalités éloignées : *si*♮, puis *si*♮ et enfin *si*♭ sa tonalité définitive. Un rappel du premier thème termine cette exposition, complétée par le *trait de virtuosité* obligatoire, lequel offre pourtant plus d'intérêt que d'ordinaire. L'orchestre reprend la parole pour marquer l'entrée du *développement*, qui s'achemine vers la tonalité de *sol*♮ où débutera un grand *solo* apparenté thématiquement à celui du début. Après une excursion aux tons de *sol* et *si*♮, le piano revient à *sol* pour y exposer la *seconde idée* : mais elle module bientôt vers *ré*♭ pour ramener le dessin de la grande *introduction* initiale, par laquelle se fait la *rentrée* que prépare déjà le rythme du *premier thème* esquissé par l'orchestre. Dans la réexposition, l'instrumentation est différente : le dessin du *pont* notamment est donné au second cor. On dit que ce changement fut causé par la juste méfiance de l'auteur à l'égard de l'instrumentiste qui occupait le pupitre du premier cor, lors de la première audition. Ce dessin du *pont* module ici en *ré* et *ré*♭, écrit en *ut* ♯ par une simple « hétérographie » qui n'est pas une *enharmonie* véritable (1), pour donner à la brusque rentrée de la *seconde idée* au ton principal un effet saisissant de clarté. Le *trait de virtuosité* reparaît à sa place normale, suivi d'une grande *cadence*, écrite ici par l'auteur, car elle est obligatoirement accompagnée par un dessin du cor ; et la conclusion est donnée par l'orchestre.

La pièce lente est fort belle : c'est une forme Lied où le piano est traité, ainsi qu'il doit l'être selon nous, comme faisant partie de l'orchestre et souvent même comme accompagnant. La tonalité est *ut* ♭ (écrite en *si* ♮) : c'est l'orchestre qui expose le thème, tandis que le piano en redit les harmonies sous forme d'arpèges et de broderies. La section médiane est en *ré*, puis une suite de trilles au piano fait revenir le thème, exposé cette fois par le soliste au ton principal. C'est de nouveau l'orchestre qui chante toute la phrase et la termine, tandis que le piano l'accompagne et l'enguirlande d'ornements variés. Une note tenue reste seule... et c'est la brusque entrée du Rondeau qui s'y enchaîne, Rondeau normal à deux thèmes, dont le second n'est pas le meilleur de l'œuvre, avec refrains à l'orchestre et couplets au piano.

Telles sont les principales particularités de ce Concerto que l'on peut considérer à juste titre comme un véritable modèle du genre, modèle qui ne devait plus guère avoir d'imitateurs par la suite, car les contemporains de Beethoven cités ci-après ne suivirent en aucune façon la belle voie qu'il semblait leur avoir tracée.

Daniel STEIBELT est l'auteur de *sept* Concertos pour *piano* : le plus

(1) Voir à ce propos la note p. 125 ci-après.

connu est celui en *mi*, qui contient le fameux Rondeau intitulé l'*Orage*.

Johann Baptist CRAMER a écrit aussi *sept* Concertos pour *piano*.

Johann Nepomuk HUMMEL en a produit un nombre égal : seul celui en *la* est resté assez longtemps au répertoire des pianistes.

John FIELD, conformément à l'usage, a fait aussi *sept* Concertos.

Ferdinand RIES, élève, ami et quelque peu souffre-douleur du terrible Beethoven, entre 1800 et 1804, a laissé *dix* Concertos, dont *un seul* pour *violon* et les autres pour *piano*.

Ludwig SPOHR a écrit *quinze* Concertos, et peut-être davantage, d'après certains biographes.

Friedrich Wilhelm Michael KALKBRENNER n'en a laissé que *quatre*.

Ignaz MOSCHELES nous a légué les *sept* Concertos obligatoires : le premier fut composé et exécuté par l'auteur à l'âge de quatorze ans dans un concert à Londres. Le dernier, dit *Concerto pathétique*, est resté quelque temps au répertoire des pianistes.

Aucun de ces divers auteurs n'a songé à modifier en quoi que ce soit la forme du Concerto de Viotti, Haydn et Mozart. Le déséquilibre entre le soliste et l'orchestre, qui frappa Beethoven, ne les préoccupa pas davantage : car, tandis que nous voyons le maître renoncer à cette forme après avoir tenté de l'améliorer, ses contemporains au contraire semblent de plus en plus attirés vers cette décevante réalisation du « moindre effort » pour le compositeur, en même temps que du « plus grand effort » pour l'interprète. Désormais, tout sera fait en vue de faire briller celui-ci ; la virtuosité, dont le *trait* est comme le symbole, débordera dans toute l'œuvre, et le rôle de l'orchestre, de plus en plus effacé, deviendra parfois complètement ridicule.

Il est bon de remarquer que deux au moins des grands musiciens de cette période s'abstinrent totalement d'écrire des Concertos : Schubert et Weber (car le trop fameux *Concertstück* de celui-ci, écrit dans une forme très libre, ne s'apparente nullement, ni comme construction, ni comme musique, aux élucubrations de ses contemporains).

Il appartenait à Mendelssohn d'apporter dans les errements du Concerto des modifications assez notables qui devaient le rapprocher définitivement de la Sonate.

6. LE CONCERTO ROMANTIQUE ET MODERNE.

JAKOB LUDWIG FÉLIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY.	1809 † 1847
FRÉDÉRIC FRANÇOIS CHOPIN.	1809 † 1849
ROBERT SCHUMANN.	1810 † 1856
FRANZ LISZT.	1811 † 1886
JOSEPH JOACHIM RAFF.	1822 † 1882
JOHANNES BRAHMS.	1833 † 1897
ANTON DVORAK.	1841 † 1904
CAMILLE SAINT-SAËNS.	1835 † 1921
ALEXIS DE CASTILLON DE SAINT-VICTOR. . .	1838 † 1873

Il s'en faut de beaucoup que cette nomenclature prétende faire connaître les noms de tous les musiciens qui, à cette époque, ont écrit des Concertos : seuls sont mentionnés ceux qui nous ont paru avoir apporté quelque chose dans ce genre aujourd'hui périmé. Beaucoup de virtuoses ont composé des Concertos pour leur instrument : le violoncelliste **Adrien François SERVAIS** (1807 † 1866) en a laissé *trois* ; le violoniste **Henri VIEUXTEMPS** (1820 † 1881) en écrivit *six* ; et de l'un comme de l'autre, un seul est encore connu des instrumentistes. Avant eux, il y eut aussi un pianiste, qui fut surtout facteur de pianos, et qui, parmi les quelque deux cents œuvres portant sa signature, ne nous a pas légué moins de *huit* Concertos, pour la plus grande joie de ses auditeurs sans doute, mais aussi pour la nôtre, par la prodigieuse sottise dont ils donnent un exemple inégalable. Nous voulons parler d'**Henri HERZ** (1803 † 1888). Ceux de nos lecteurs qui retrouveront dans la vieille musique de leurs grand'mères un exemplaire du sixième de ces chefs-d'œuvre, op. 192, pour piano, orchestre et chœurs, avec dédicace « à Sa Majesté Guillaume III, roi des Pays-Bas », pourront se délasser un instant par la lecture d'un certain « Rondo Oriental avec Chœur », où il est question de caravane, de vautours, de Mahomet et d'Allah : l'inspiration poétique et musicale y est égale à elle-même. Mais le goût du public était à la hauteur de celui du pianiste, puisque son succès fut immense. Il est bon de rappeler que, vers 1873, cette œuvre était encore au répertoire des classes de virtuosité du Conservatoire de Paris.

Félix MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1) va nous ramener à la musique : de ses *trois* Concertos, deux (op. 25, en *sol* et op. 40, en *ré*) sont pour *piano*, et le troisième (op. 64, en *mi*) est pour *violon*.

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 406.

Le Concerto pour piano en *ré* est le moins connu mais ce n'est pas le moins bon. Le premier mouvement et le final sont construits dans la forme Sonate classique : l'un et l'autre utilisent le *trait* comme dessin du *pont,* sans préjudice de son retour à sa place normale. La pièce lente qui est enchaînée à la première est en forme *lied,* un peu dans le style des *Romances sans Paroles* du même auteur. Le final est précédé d'une grande introduction et son style est extrêmement brillant : comme toujours, la forme est impeccable et la qualité des thèmes assez impersonnelle.

Frédéric CHOPIN (1), au lieu de suivre la forme de Mendelssohn, revient à celle de Mozart dans ses *deux* Concertos pour *piano,* le premier en *mi,* op. 11, le second en *fa,* op. 21, œuvres très brillantes, mais sans grande profondeur.

Robert SCHUMANN (2) a écrit un Concerto pour *piano,* en *la*, op. 54, un véritable « Concert » dans l'ancienne forme, pour *quatre cors,* op. 86, et enfin un Concerto pour *violoncelle,* op. 129.

Le premier mouvement du Concerto en *la* pour piano est construit sur *une seule idée*, qui semble se former et se compléter progressivement, et procède un peu de la Variation, par un moyen que Brahms imitera plus tard dans plusieurs de ses œuvres. Ce qui tient lieu de *second thème* n'est ici en réalité que le *premier*, varié et développé d'une façon tout à fait exquise, comme un dialogue entre la clarinette et le piano qui commente la phrase mélodique par mille arabesques charmantes : le ton assez éloigné de LA♭ vient faire une heureuse diversion, après les deux expositions précédentes qui ne sortent guère du ton principal et de son relatif majeur. Le véritable *développement* commence ensuite par une nouvelle présentation du thème unique avec des modulations. Dans la *réexposition,* ce même thème modulera encore différemment, pour aboutir à la *cadence,* écrite par l'auteur et dont le mérite musical ne gêne aucunement les qualités pianistiques : une sorte de petit *stretto* termine cette pièce, dont le bon équilibre constructif ne le cède en rien à la fantaisie du meilleur goût. Un bref *Intermezzo* en forme *lied,* où le piano, judicieusement employé, accompagne la cantilène des instruments à cordes par d'élégantes guirlandes, sert de pièce lente pour s'enchaîner bientôt au final : il faut noter la souplesse de cette ligne mélodique, exempte de toute vulgaire « carrure », et le souci d'unité qui a fait reparaître ici le *premier thème*

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 407.
(2) Voir IIe liv., Ire partie, p. 411.

une dernière fois, comme pour donner au joyeux final son « ordre de départ ». Le thème de ce final n'est, d'ailleurs, qu'une émanation du précédent, dans une forme rythmique de six en six mesures, très heureuse. Les exigences du *trait* servent ici assez mal l'auteur, qui s'y était heureusement dérobé dans le premier mouvement. Le trait de son final, plus difficile que musical, apparaît d'abord en qualité de *pont*, pour revenir ensuite à sa place normale, comme dans Mendelssohn, après la *seconde idée* : il faut regretter que cette seconde idée soit exposée au ton principal. Cette dérogation aux usages habituels nuit à l'ordre tonal de toute la fin du Concerto : l'entrée du *développement*, au ton de la *dominante*, avec un dessin nouveau, n'est pas heureuse ; et la complète fixation du ton de la *sous-dominante* qui suit l'est moins encore. L'inévitable conséquence, dont nous trouverons un autre exemple typique dans le Scherzo du Quintette de Brahms, c'est que toute la *réexposition* terminale est entendue comme si elle était sur une *dominante*, dont on attend vainement le retour au ton, en dépit des affirmations tonales réitérées et exagérées qui cherchent à pallier ce défaut : le *trait*, plus réussi que celui du début, se prolonge indéfiniment pour amener péniblement de fausses rentrées inopportunes et une *coda* assez faible. Mais on aurait tort de tenir rigueur à l'auteur de cette fin défectueuse, qui ne doit pas faire oublier les excellentes qualités musicales et expressives de tout le reste du Concerto en *la*.

Franz LISZT, dont nous aurons l'occasion de parler plus longuement ci-après, au chapitre VI, à propos du Poème Symphonique, a écrit *deux* Concertos pour *piano*, l'un en *MI♭*, l'autre en *LA*, où la fantaisie de l'auteur a trop souvent plus de part que la musique.

Joachim RAFF (1), toujours plus fécond sinon plus intéressant, a laissé *cinq* Concertos : un pour *piano*, en *UT*, op. 185 ; deux pour *violon*, en *si*, op. 161 et en *la*, op. 205 ; deux pour *violoncelle*, dont l'un, en *ré*, est l'op. 193, tandis que l'autre, en *sol*, n'a pas été édité, à notre connaissance.

Johannes BRAHMS (2), assurément plus intéressant que le précédent, a composé *huit* Concertos, dont la forme revient à celle des premiers Concertos de Beethoven. Cinq de ces ouvrages sont écrits pour le *piano* : op. 15, 35, 45, 70 et 94 ; deux autres sont pour le *violoncelle* : op. 65 et 96 ; un seul enfin est pour le *violon*, op. 77. On peut y ajouter une sorte de neuvième Concerto pour violon et violoncelle, op. 102.

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 414.
(2) Voir IIe liv., Ire partie, p. 415.

Anton DVORAK, violoniste bohémien qui dut sa carrière brillante à Brahms et à Hans von Bülow, fut longtemps directeur du Conservatoire de Prague, avec une interruption de quelques années pour occuper le même emploi à New-York ; très admirateur des Chants populaires de son pays, Dvorak est considéré maintenant comme le représentant authentique de la musique dite « Tchéco-Slovaque », ou plus simplement bohémienne. On a de lui *trois* Concertos : le premier pour *piano*, op. 35, le deuxième pour *violon*, op. 53, et le dernier pour *violoncelle*, op. 104, exécuté aux Concerts Lamoureux en 1896 sans grand succès.

Camille SAINT-SAËNS (1), est l'auteur de *dix* Concertos, dont *cinq* pour *piano*, op. 17, 22, 29, 44 et 103, *trois* pour *violon*, op. 20, 58 et 61, et *deux* pour *violoncelle*, op. 33 et 119.

Le Concerto pour piano, op. 44, en *ut*, est le plus représentatif de la manière de l'auteur : ses quatre mouvements sont enchaînés deux à deux, comme dans la Sonate pour violon, op. 75, et dans plusieurs autres ouvrages. L'auteur semble avoir une prédilection pour cette disposition. La première division comprend le mouvement initial et la pièce lente : le *premier thème* est une phrase à deux éléments, contenant une sorte de *variation* qui est aussi exposée deux fois, un peu comme une variation de Choral. Puis une troisième exposition commence, sans conclure, et se poursuit par un passage très brillant qui sert d'enchaînement avec la pièce lente, sorte de *lied* dont la première section consiste en un vrai thème de Choral, de forme carrée, qui servira également au final ; le piano expose une nouvelle phrase formant la deuxième section du *lied* ; le choral reparaît ensuite, et une quatrième section, très pianistique, traitant des fragments de la deuxième, amène la conclusion.

La deuxième division comprend un *Scherzo*, une sorte de petit *Andante* servant de transition et le final. Le Scherzo utilise la fin du premier thème de l'œuvre, transformée en une sorte d'air de ballet ; après un *trio* sans particularité, le Scherzo se réexpose mais sans conclure à la tonique : suspendu par une cadence à la dominante, il fait place au petit Andante de transition, tiré lui-même de la deuxième section du mouvement lent précédent : cet alanguissement momentané du mouvement repose agréablement et évite habilement l'inconvénient de la succession immédiate de deux mouvements rapides. Un trille brillant et une fanfare de cors annoncent le final en forme de Rondeau avec développement, bien disposé mais sans grande originalité.

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 427.

Si l'on compare l'emploi *cyclique* des rappels thématiques, chez Saint-Saëns, avec le même moyen de composition chez César Franck, on ne peut se refuser à constater que ce dernier seul a su traiter l'idée elle-même avec son expression propre, et en tirer comme de nouvelles conséquences, tandis que l'autre ne nous donne que la lettre de son texte et non l'esprit. Toutefois, cette réserve faite, il y a toujours d'excellents enseignements à recueillir de l'intelligente construction des œuvres de Saint-Saëns.

Alexis de CASTILLON (1) a composé *un seul* Concerto pour *piano*, qui fut exécuté par Saint-Saëns aux Concerts Pasdeloup en 1872 : cet ouvrage peut être considéré comme le dernier appartenant à cette forme et présentant quelque intérêt. Depuis, on ne rencontre que des œuvres de virtuosité pure, dénuées de toute valeur artistique et sans aucune analogie avec la forme dont il est ici question (2), ou bien des compositions d'un autre ordre, dans lesquelles l'instrument récitant est devenu partie intégrante de l'orchestre et cesse d'être véritablement « concertant ».

Le Concerto de Castillon, en *RÉ*, est divisé suivant l'ancien usage en trois mouvements; le premier, *Moderato*, débute par l'exposition de la *première idée* au piano, répétée par l'orchestre : un *pont*, tiré de cette première idée conduit à la tonalité très éloignée d'*UT* ♯, où va s'exposer le *second thème* : celui-ci, très long et sans modulation, tend à effacer trop complètement le ton initial, ce que l'auteur a senti lui-même, sans doute, car il revient à ce ton de *RÉ* pour le début de son *développement*, lequel s'infléchit ensuite vers la *dominante*, où reparaîtront presque tous les éléments du thème initial, avec une très belle phrase conclusive, ce qui semblerait marquer l'intention de l'auteur de terminer seulement ici la première partie de ce mouvement. Puis, le développement se remet en marche pour aboutir à une vaste progression très expressive vers la dominante. La *réexposition* se fait par le *second thème*, suivi d'un *développement terminal*, après lequel le *premier thème* reparaît brièvement, mais dans le ton de *SI* ♭, qui rompt très heureusement la monotonie de ce passage ; et le retour au ton principal s'opère enfin, d'une façon très habile, par un fragment com-

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 427.

(2) Le trop célèbre *Concerto* d'Edvard GRIEG (voir IIe liv., Ire partie, p. 419) rentre dans cette dernière catégorie : c'est une sorte de Fantaisie pour piano et orchestre, sans aucune parenté de forme avec le véritable Concerto. C'est pourquoi cette œuvre n'avait pas plus de raison d'être mentionnée dans ce chapitre que la prétendue *Sonate* de F. Liszt n'en avait de figurer au chapitre de la Sonate, même « romantique », ainsi que nous l'avons dit en note dans la Première Partie du présent IIe livre, page 422.

plémentaire du premier thème, suivi de la *cadence*, toujours très musicale et de la *coda*.

La pièce lente est en forme *lied développé*, à *cinq* sections. Il faut lire cette belle page, pleine d'une noble émotion, et en même temps construite de la façon la plus simple et la plus classique, avec redite du thème dans les sections impaires et symétrie des éléments mélodiques dans les sections paires. Il faut admirer aussi cette sorte d'effacement progressif du thème, dit par les bassons et continué par un violoncelle *solo*, à la fin de cet *Andante* qui semble mourir (1), au moment où le final guerrier éclate comme une fanfare, par sa cellule caractéristique : le « porrectus » *ré, la-si* !

Tout le final est issu de cette cellule, proférée vigoureusement par le piano seul, et bientôt reprise par tout l'orchestre, qui semble vouloir la disputer au piano dans un duel pathétique. Un *pont* assez long prépare l'entrée du *second thème* dans l'excellente tonalité de *si*♭ : ce second thème emprunte son origine à la première idée du premier mouvement, et, dans un style très « schumannien », se poursuit avec une grâce expressive pleine de charme. Le *développment*, très beethovénien, emploie tous les moyens classiques de la lutte des thèmes jusques et y compris leur superposition : un long rappel du *premier thème*, maladroitement établi dans la tonalité d'*ut*, sans lien aucun avec le ton principal, donne à ce passage du développement une apparence de *réexposition* assez fâcheuse, d'autant plus qu'il est suivi d'un fragment du *pont* ramenant le *second thème en* FA : tous les éléments y sont donc reproduits, et le *développement terminal* qui apparaît ensuite, pour redire presque exactement le premier développement, achève de dérouter l'auditeur. Une fort belle combinaison des thèmes, avec augmentation de la cellule-type, manque une partie de son effet, à cause du désordre tonal de ce qui précède, que répare tant bien que mal une longue *coda* devenue nécessaire.

Tel est, bien imparfaitement décrit, ce Concerto que l'on peut considérer comme le dernier en date dans ce genre de composition. En dépit des défectuosités de construction que nous devions nécessairement signaler dans ce Cours de Composition, il reste une très belle œuvre, profondément émouvante et toujours musicale.

Pourquoi cette musique si belle, si simple et si sage, fut-elle l'occasion d'un vrai tumulte ? Le saura-t-on jamais ? Toujours est-il que le public des Concerts Pasdeloup, en 1872, ne fut pas plus calme que

(1) Cette page magnifique, transcrite pour l'orgue, fut exécutée par Saint-Saëns, lors des obsèques de l'auteur, moissonné à l'âge de trente-huit ans, dans le plein épanouissement de son génie.

celui des Concerts Chevillard et Colonne en 1904. Serait-il donc dans la destinée des Concertos d'être sifflés? Quand Saint-Saëns joua le Concerto de Castillon, l'auditoire protesta, siffla et fit un tel vacarme que le pianiste, peu patient par nature, s'interrompit avant la fin, frappa du poing sur le clavier et disparut sans achever.

Une trentaine d'années plus tard, au printemps 1904, les Concertos et leurs interprètes devaient passer encore de mauvais quarts d'heure : on avait tellement abusé de ces exhibitions dominicales de virtuoses qu'une vigoureuse réaction se manifesta, sous l'impulsion de quelques prosélytes convaincus, bien décidés à faire rendre à la musique sa place légitime au concert. Comme toujours, ces courageux opposants finirent par avoir gain de cause. Après quelques scènes tumultueuses comme celle qui eut lieu au Concert Colonne le 8 juin 1904, on finit par comprendre que l'on n'en voulait ni à l'auteur (il s'agissait de Beethoven), ni moins encore à l'interprète (c'était Paderewski), mais seulement à l'abus vraiment intolérable qui sévissait à cette époque.

Dès lors, Concertos et concertistes y mirent un peu plus de discrétion : mais les années ont passé, et il n'est pas certain que ç'ait été la dernière fois que les Concertos soient sifflés.



II

LA SYMPHONIE
PROPREMENT DITE

TECHNIQUE. — 1. Définitions. — 2. Origines de la Symphonie : les Madrigaux transcrits pour instruments ; élimination des instruments accompagnants dans le Concert ; adjonction des instruments à vent. — 3. Caractères distinctifs de la Symphonie relativement à la Sonate. — 4. La Symphonie beethovénienne.

HISTORIQUE. — 5. La Symphonie avant Beethoven. — 6. Les neuf Symphonies de Beethoven. — 7. Les Romantiques. — 8. Les modernes Allemands et Russes. — 9. Les Français modernes.

TECHNIQUE

1. DÉFINITIONS.

Le mot **Symphonie** (du grec συμφωνία) est lié étymologiquement à l'idée de *sons* (φωνή) mis *ensemble* (σύν). Nous avons dit, dans l'Introduction à la Première Partie du présent Livre (1), par quelles acceptions assez différentes ce mot avait passé, depuis l'Antiquité, où il correspondait à peu près à ce que nous appelons aujourd'hui *consonnance parfaite*, jusque vers la fin du XVIIe siècle, où il commence à être réservé aux *pièces instrumentales consistant uniquement dans le groupement esthétique des sons, sans aucune intention d'application à des paroles* : et c'est en ce sens que nous avons opposé le mot *symphonique* au mot *dramatique*, dont nous nous servons pour spécifier tout ce qui, dans l'art musical, est lié à *l'expression des vocables par les sons*. Ainsi, tout ce Deuxième Livre du COURS DE COMPOSITION est consacré à la *Musique symphonique*, tandis que le Troisième Livre concernera la *Musique dramatique*.

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 6.

Toutefois, parmi les différents genres de musique instrumentale auxquels le qualificatif « symphonique » peut être légitimement appliqué, celui qu'un usage courant désigne sous le nom de *Symphonie proprement dite* se distingue spécifiquement de tous les autres par le fait que tous les instruments essentiels à l'orchestre y participent dans une proportion équivalente en qualité, sinon toujours égale en quantité.

La **Symphonie** dont il est ici question consiste donc en *une composition exclusivement orchestrale, où chaque instrument, suivant sa nature, joue un rôle d'importance égale aux autres.*

La *Symphonie* étant *exclusivement orchestrale* s'oppose par cela même à toute idée de programme littéraire ou poétique, de représentation scénique ou mimée, de diction ou de déclamation de paroles quelconques (1), en quoi elle réalise la forme musicale la plus totalement opposée à celle du *Drame,* comme le montre le tableau schématique figurant la classification générale des formes musicales (2). Sans doute, on verra par la suite que les cas de compénétration ou même de combinaison de ces deux genres opposés se rencontrent assez souvent : mais ces exemples feront ressortir plus clairement encore la nécessité de discerner nettement ce qui appartient en propre à chacun d'eux.

L'égalité ou l'équivalence du rôle de chaque partie instrumentale dans la *Symphonie* exclut la division de l'orchestre en deux catégories distinctes d'instruments, accompagnants et récitants, qui faisait la caractéristique de la forme Concert ou Concerto. Ici, tous les instruments participent à l'œuvre *au même titre* : ils sont en quelque sorte *égaux en dignité,* mais non pas en fonctions, car ils sont traités, avons-nous dit, *suivant leur nature,* c'est-à-dire conformément à leur rang dans la hiérarchie de l'orchestre et au bon ordre de l'ensemble.

Comme on le voit, l'idée d'ensemble ou de fusion dans l'unité est impliquée dans le mot « symphonie », de même que l'idée de lutte ou de suprématie par le combat est impliquée dans le mot « concert » : et c'est bien là, en effet, la distinction radicale, logique et étymologique, qui différencie, dès l'origine, ces deux genres l'un de l'autre.

Toutefois, la forme Concert est très antérieure en date à la forme *Symphonie proprement dite,* mais non pas au mot lui-même.

Sans parler de l'ancienne acception des Grecs, à peu près oubliée au XVIe siècle, on trouve à cette époque, sensiblement contemporaine des premiers Concerts de Viadana, le nom de Symphonie appliqué, ainsi

(1) L'adjonction des Chœurs, dans la IXe Symphonie de BEETHOVEN et dans quelques autres, loin d'infirmer ce principe, apparaît au contraire comme un moyen orchestral supplémentaire, par l'emploi du timbre des voix humaines se combinant avec les timbres instrumentaux : l'ensemble demeure exclusivement *symphonique.*

(2) Voir IIe liv., Ire partie, p. 13.

que nous l'avons dit, à de véritables Polyphonies vocales : telles les *Symphoniae sacrae* de Giovanni GABRIELI (1595) et de Heinrich SCHÜTZ (1629, 1647), sorte de Motets d'une écriture plus plaquée (1). Mais cette anomalie ne devait pas avoir de suite, car, dès le siècle suivant, l'acception exclusivement instrumentale du mot *Symphonie* demeure la seule : on désignait ainsi alors la simple *ritournelle,* ordinairement de seize à vingt-quatre mesures, qu'on jouait au théâtre avant le lever du rideau et l'entrée des chanteurs.

L'application du même nom à toutes sortes d'*Ouvertures,* surtout en Italie au XVIII[e] siècle, n'est pas différente, car on peut dire que c'est cette *ritournelle* d'introduction qui est devenue elle-même l'*Ouverture* : elle est toujours instrumentale, mais il arrive parfois qu'elle n'est pas exclusivement réservée au théâtre. On la trouve aussi au concert, et Haydn lui-même, qui pourtant, comme nous allons le voir, devait être le père incontesté de la véritable *Symphonie,* donne encore ce titre au *Largo et Fugue* qui sert d'Ouverture à l'un de ses Oratorios. Mais c'est bien là le dernier emploi connu du mot *Symphonie* pour désigner autre chose que ce qu'il désigne encore aujourd'hui.

2. ORIGINES DE LA SYMPHONIE. — LES MADRIGAUX TRANSCRITS POUR INSTRUMENTS. — ÉLIMINATION DES INSTRUMENTS ACCOMPAGNANTS DANS LE CONCERT. — ADJONCTION DES INSTRUMENTS A VENT.

C'est toujours au *Madrigal vocal,* d'abord *accompagné* puis intégralement *transcrit* pour les instruments, qu'il faut remonter, pour rechercher l'origine première de la *Symphonie.* Assurément, la forme Concert contribue pour une certaine part à son élaboration, puisqu'il s'agit toujours, en définitive, de l'adaptation de la musique aux exigences d'un groupe instrumental : mais il semble que la véritable *Symphonie* résulte plutôt d'une réaction contre le Concert, et ne lui emprunte au début quelques-uns de ses éléments que pour les rejeter ensuite. Il en va tout autrement de cette autre forme instrumentale nouvelle, qui devait succéder bientôt aux Madrigaux à cinq voix transcrits pour cinq instruments : le *Trio de Chambre.* C'est cette « écriture en *trio* », dont il sera question plus spécialement au chapitre suivant à propos des origines de la *Musique de Chambre accompagnée,* qui, tout en conservant la tradition de l'équivalence des parties récitantes sans préoccupation de les accompagner par des comparses d'ordre inférieur, paraît avoir fourni l'élément décisif qui devait, au XVII[e] siècle, différencier la

(1) Voir I[er] liv., p. 177.

Symphonie du Concert, et cela précisément par l'élimination de ces comparses au bénéfice de l'équilibre musical de toutes les parties orchestrales.

Au Concert, immuablement divisé en trois mouvements d'allure contrastante, la Symphonie devait emprunter son cadre, sa forme extérieure, sa « lettre » pourrait-on dire : mais au Trio de Chambre, elle allait prendre tout d'abord, en l'élargissant par la variété des timbres, son écriture également intéressante dans toutes ses parties, en un mot son « esprit ».

Toutefois, cette qualité primitive du Trio de Chambre devait s'atténuer peu à peu dans la Musique de Chambre accompagnée; celle-ci conservait les usages du Concert, avec leur opposition entre les parties concertantes et accompagnantes, tandis que la Symphonie, au contraire, donnait son plein essor au principe de la distribution de l'intérêt musical dans toutes les parties, impliquant la suppression corrélative des parties exclusivement accompagnantes. Ce véritable privilège de la musique allait subsister parallèlement dans le *Quatuor à Cordes seules* et dans la *Symphonie* : ici avec toute la plénitude des immenses ressources de l'orchestre, là avec la quintessence la plus subtile de la polyphonie réduite à sa plus simple expression. Ici et là, avec un même propos de considérer tous les instruments comme « égaux en dignité », c'est-à-dire comme également aptes au rôle de récitants.

C'est toujours, on le voit, l'élimination des instruments accompagnants qui, dans la descendance du Madrigal accompagné, sépare la branche du Concert et du Concerto de celle du Trio de Chambre et de la Symphonie : mais, alors que cette élimination tendait de plus en plus à la restriction des parties instrumentales, jusqu'à les réduire au minimum dans le Quatuor à Cordes seules, du côté de la Symphonie, au contraire, un apport nouveau à la famille orchestrale ne tardait pas à compenser amplement la disparition des antiques *ripieni*, et à accroître l'ensemble par l'adjonction des instruments à vent, en qualité de récitants.

Sans doute, depuis Viotti, on a déjà vu l'orchestre accompagnant se compléter de deux hautbois, deux cors et deux bassons ; mais ces instruments à vent n'ont aucun rôle essentiel : ils garnissent simplement la réalisation harmonique ; ils participent à l'accompagnement comme de vulgaires *ripieni*. Avec les premiers essais de Symphonie véritable, nous verrons au contraire ces instruments prendre une part active à l'expression de la ligne mélodique principale, d'abord comme moyen de renforcement ou de remplacement du quatuor à cordes, puis, chez Haydn, comme de véritables interlocuteurs dialoguant avec le reste de l'orchestre.

Avant Haydn, en effet, les familles d'instruments, qui, ainsi qu'on l'a vu dans l'Introduction du présent Livre, comprenaient des variétés beaucoup plus nombreuses qu'aujourd'hui, demeuraient indivisibles : elles intervenaient d'ordinaire collectivement et gardaient la parole pendant toute la durée d'une pièce symphonique entière. Quand un instrument en *solo* (hautbois, flûte, etc.) se mêlait à la polyphonie des cordes, il gardait seul ce privilège jusqu'à la fin, et n'était jamais remplacé par un autre au cours de la même pièce. La disposition instrumentale de J. S. Bach, dans l'accompagnement des Airs chantés de ses Cantates, offre un exemple très clair de la rigueur de cet usage, auquel on trouve très peu de dérogations avant le milieu du XVIIIe siècle. De même, lorsqu'une famille d'instruments à vent renforçait le quatuor, le doublement des parties continuait sans interruption jusqu'à la fin du passage ainsi renforcé.

Tels sont, autant qu'on peut les dégager, les éléments originels qui devaient aboutir à la création de la *Symphonie proprement dite* : tandis que sa forme extérieure, en trois mouvements, reste celle du Concert, l'élimination des instruments accompagnants et l'avènement des instruments à vent en qualité de récitants opèrent une transformation profonde, que parachèveront les bonnes habitudes contrapontiques transmises par l'écriture en *trio*.

3. CARACTÈRES DISTINCTIFS DE LA SYMPHONIE RELATIVEMENT A LA SONATE.

Nous avons défini la Sonate : une série de *trois* ou *quatre* pièces... reliées entre elles... par l'ordre logique des mouvements et la parenté tonale, avec une construction *ternaire* spéciale, qui apparaît dans la plupart d'entre elles, et surtout dans la pièce initiale (1).

En omettant ce qui a trait à l'instrument récitant unique auquel la Sonate est destinée, cette définition est également applicable à la *Symphonie*, de même qu'à la *Musique de Chambre accompagnée* et au *Quatuor à Cordes seules*. Mais, pour la Symphonie, ce changement de destination (l'orchestre au lieu du soliste) entraîne des modifications assez importantes dans les principes techniques de la construction et de la mise en œuvre ; aussi la qualification « Sonate pour Orchestre » appliquée par plusieurs auteurs à la Symphonie ne doit-elle être acceptée qu'avec certaines restrictions.

Sans doute, l'étude approfondie qui a été faite de la Sonate, de l'Idée

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 153 et suivantes. On fera bien de relire tout ce qui a trait à la *Sonate*, pour aider à l'étude de la *Symphonie*.

musicale, du Développement, etc., simplifie singulièrement ce qui reste à dire à propos de la *Symphonie.* Toutefois, la *multiplicité des parties récitantes* et la *variété des timbres orchestraux* apportent à la composition de celle-ci deux éléments nouveaux qui modifient notablement son équilibre. Les expositions, diversement réparties entre les instruments, sont inévitablement plus longues, et la plupart des pièces symphoniques sont conçues sur de plus vastes proportions. Cette sorte d'agrandissement n'est pas sans danger : le nombre des Symphonies trop longues, quoique fort belles, est là pour en témoigner trop souvent.

La Symphonie, n'ayant pris une existence propre qu'avec Haydn et ses contemporains, est postérieure en date à la transformation de la Suite en Sonate : c'est sans doute pour cette raison que la construction *binaire,* caractéristique de la Suite, en est à peu près totalement exclue. La Fugue, au contraire, qui continue à servir de modèle pour l'ordre des divertissements et des expositions fragmentaires constituant la partie médiane des œuvres instrumentales et surtout du Concert, apporte le même élément aux Symphonies, jusques et y compris à celles de Haydn. C'est seulement l'apparition du véritable développement, avec Beethoven, qui mettra fin à cet usage.

Modelée au début sur le plan du Concert, la Symphonie gardera d'abord sa division en *trois* mouvements : *Animé, Lent, Très animé.* La prédilection de Haydn pour l'antique Menuet, qu'il était allé rechercher dans l'ancienne Suite oubliée pour le réintroduire dans ses Sonates, le lui fait adjoindre aussi à ses Symphonies. Celles-ci adopteront désormais la division en *quatre* mouvements conformes aux quatre types S., L., M., R., que nous avons étudiés, et ne s'en écarteront plus qu'exceptionnellement.

Cette réintégration du *Menuet,* ou de son descendant le *Scherzo,* marque nettement l'influence de l'*écriture en trio* sur la formation de la Symphonie : après l'exposition d'une petite danse à trois temps par le quatuor, c'est invariablement un groupe de *trois instruments seuls,* en général deux hautbois et un basson, qui prend la parole et expose cette partie centrale, connue depuis sous le nom de *trio* ; après quoi, une redite, généralement textuelle, du Menuet par le quatuor termine la pièce. Dès lors, le principe du dialogue instrumental se substitue, dans toute la Symphonie, aux doublements de parties jusqu'alors seuls en usage, et tous les éléments essentiels de cette forme de composition sont définitivement acquis.

La division en *quatre* mouvements garde, dans la Symphonie, une stabilité beaucoup plus grande que dans la Sonate : alors que nous avons vu celle-ci revenir, dans la dernière manière de Beethoven, à *trois* et même à *deux* mouvements seulement (à l'inverse de ce que nous cons-

taterons dans ses Quatuors à Cordes qui tendent au contraire à se subdiviser comme les anciennes Suites en *cinq* et *six* mouvements), l'adjonction du *Mouvement modéré* (M), sous la forme du *Menuet* de Haydn, marque une divergence définitive par rapport à la forme du Concert, lequel restera toujours divisé en trois mouvements. Désormais, la Symphonie contiendra à peu près immuablement un *spécimen unique* de chacun des *quatre types* traditionnels. Seuls, l'enchaînement de quelques-uns de ces mouvements, ou leur préparation par une Introduction, apporteront parfois une apparence de dérogation à cette division de la Symphonie.

Construite dorénavant comme la Sonate, la Symphonie subira en même temps qu'elle la transformation de l'*inflexion* vers la *dominante* ou le *relatif*, à la fin de l'exposition initiale (Sonate monothématique), en véritable *seconde idée* (Sonate dithématique) ; pareillement, la *partie médiane*, dans le mouvement du type S., substituera peu à peu à l'ancien système des expositions fragmentaires modulantes, suivant l'ordre tonal de la Fugue, le système nouveau du véritable *développement*, avec ses périodes contrastantes de *marche* et de *repos*. La *pièce lente* adoptera presque toujours le type *Lied* (L) ou le type *Lied Varié* (LV). Le *mouvement modéré* sera toujours un *Menuet* (M), et le *final* toujours un *Rondeau* (R).

Quant à l'orchestre, il renforcera le quatuor à cordes, d'abord par deux hautbois et deux cors, puis par une ou deux flûtes et deux bassons (Haydn); puis par des trompettes et des timbales (Mozart) ; les clarinettes, rares à cette époque, viendront s'adjoindre de temps en temps à cet ensemble, dont Beethoven saura encore se contenter pour cinq de ses neuf Symphonies.

4. LA SYMPHONIE BEETHOVÉNIENNE.

L'étude de la Sonate de Beethoven a montré notamment la profonde rénovation que cet immense génie avait apportée à cette forme, type de toutes les autres formes symphoniques : tout ce qui a été dit à ce propos sur la *construction* vaut également pour la Symphonie, car les principes généraux sont les mêmes. On serait tenté de croire que ce « père de l'orchestre moderne », comme on l'a appelé, a commencé par rénover aussi la grande « famille instrumentale » à laquelle il allait demander un effort sans précédent : erreur complète, que l'exemple de Wagner a peut-être contribué à propager.

A l'orchestre de Haydn et Mozart, sait-on ce que va ajouter BEETHOVEN ? Un troisième cor dans la Symphonie Héroïque ; une petite flûte,

un contrebasson et trois trombones dans la Cinquième Symphonie ; une petite flûte et deux trombones seulement dans la Symphonie Pastorale. Et encore ces instruments ne prennent-ils la parole que dans certaines parties des Symphonies où ils sont employés.

Et voilà tout, sauf bien entendu pour la Symphonie avec Chœurs, qui, outre cette adjonction vocale exceptionnelle, comporte une petite flûte, quatre cors, un contrebasson, trois trombones et une batterie complète avec grosse caisse, cymbales et triangle, la plupart de ces instruments n'intervenant que dans le final seulement.

Ainsi donc, les deux premières Symphonies, la Quatrième, la Septième et la Huitième, n'ont rien ajouté à l'orchestre de Haydn et de Mozart. Il y a là un précieux enseignement, dont nos contemporains pourraient tirer quelque profit. N'employer jamais que les instruments dont on a besoin ou que réclame la musique que l'on écrit : quelle leçon ! Mais aussi, quelles ressources ce « père de l'orchestre », que l'on appellerait avec plus de raison le « père de la Symphonie », ne saura-t-il pas tirer de cet effectif restreint ?

C'est à la musique elle-même, à la qualité spéciale de ses thèmes et de leurs développements, à l'ordre rigoureux des modulations, qu'il demandera de renouveler l'intérêt de la forme que lui ont fournie ses prédécesseurs immédiats, et non pas à quelque vaine recherche de timbres extraordinaires, plus ou moins contrefaits, comme la suite de l'histoire de l'orchestre en montrera trop d'exemples.

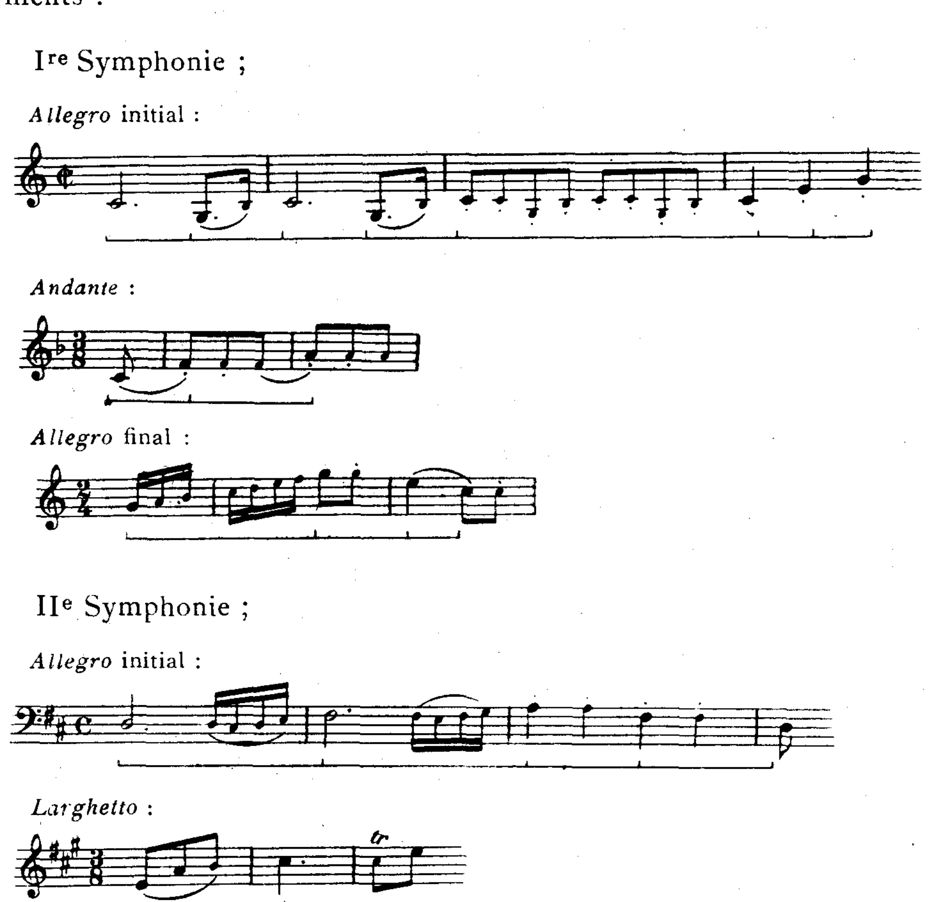
Avec son implacable logique, c'est d'abord à la *cellule initiale* de ses thèmes qu'il donne un caractère spécial : jusqu'alors, le dessin exclusivement mélodique qui figure le thème dans la Symphonie semble être une simple ornementation d'un mouvement de cadence vers la dominante ou une autre fonction ; il s'expose et disparaît, pour reparaître ensuite, afin de « conduire » l'esprit de l'auditeur à travers toute la pièce, qu'il sert en quelque sorte à « illustrer ».

Chez Beethoven, le thème principal s'impose d'un seul coup par des moyens rythmiques et harmoniques, comme s'il voulait donner immédiatement l'image de toute la pièce, au lieu de n'en être qu'un moment : il est vraiment et étymologiquement *le thème,* c'est-à-dire « ce que l'on pose » (τὸ θέμα) : or, ce que l'on pose nécessairement, au début d'une pièce musicale, c'est la *tonalité.* Ainsi, le *thème symphonique* beethovénien sera presque toujours une imposition énergique de l'*accord parfait de la tonique,* avec un contour rythmique approprié (1).
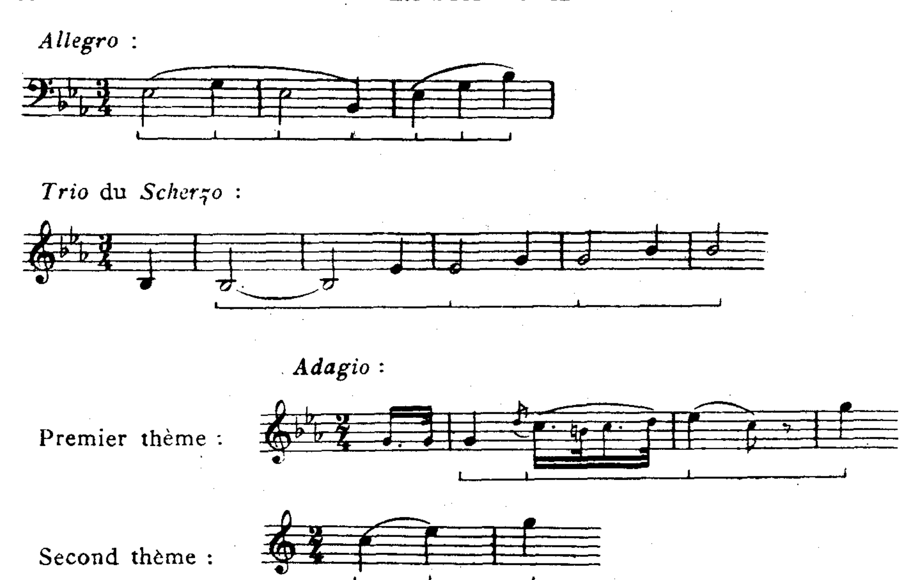
(1) La Sonate pour piano, op. 106, que nous avons analysée dans la Première Partie du présent Livre (p. 264 et suiv.) donne déjà une idee de cette conception thématique, que BEETHOVEN adopta surtout pour ses Symphonies.

Et ce contour rythmique, adopté seulement pour toute une pièce de l'œuvre, dans les premières Symphonies, ne tardera pas à demeurer reconnaissable dans tous les mouvements d'une même Symphonie, où il occupera un rôle véritablement *cyclique*.

Bien que cette « imposition de l'accord parfait » soit moins apparente (et peut-être moins consciente) dans les deux premières Symphonies, qui sont construites dans la forme de Haydn et Mozart, on ne peut se dispenser de remarquer l'importance croissante que Beethoven y donne déjà à l'*accord de tonique*, au début de plusieurs de leurs mouvements :
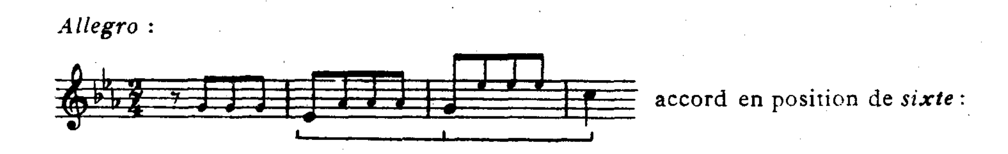


Ces particularités pourraient passer pour fortuites si, dès la IIIe Symphonie (Héroïque), on ne constatait une intention évidente d'adopter la forme ascendante de l'*arpège de tonique*, non seulement pour la cellule initiale des trois premiers mouvements de l'œuvre, mais encore pour les deux thèmes de la pièce lente :



Seul, le Final (Thème varié) est sans lien thématique avec le reste de l'œuvre.

La Ve Symphonie, apparentée par plus d'un point à l'Héroïque, offre la même disposition de l'*accord ascendant de tonique,* toujours en position de *sixte* ou de *quarte et sixte,* sauf dans le Final, où nous le retrouvons en position de *quinte,* exactement comme dans l'*Andante* de la IIIe : cette analogie est même si frappante que l'on peut se demander avec quelque vraisemblance si ce Final n'était pas primitivement destiné à la Symphonie Héroïque ; les dates de composition des deux œuvres ne contrediraient pas cette hypothèse :



Andante :

premier élément du thème :

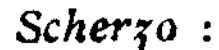


accord en position de *quarte et sixte* :

troisième élément du thème :



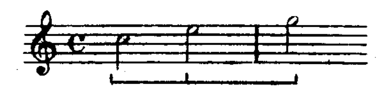
accord en position de *sixte* :


Scherzo :
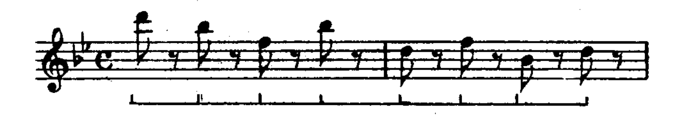


arpège ascendant exposé en entier.

Allegro final :
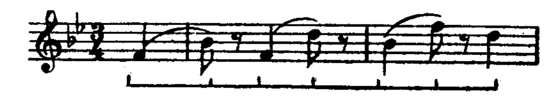


accord sur sa basse, en forme triomphante.
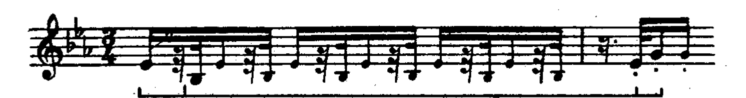
Avec la IVe Symphonie, au contraire, Beethoven inaugure un autre emploi de l'*accord de tonique*. Les quatre mouvements le contiennent dans leur cellule initiale, mais en forme *brisée*, tantôt *descendante*, comme dans l'*Allegro* initial :
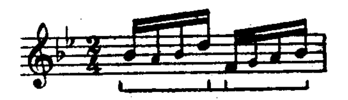


tantôt au contraire en forme *ascendante*, comme dans le *Scherzo* :



tantôt enfin comme une sorte de *batterie*, restant sur place sans monter ni descendre, comme dans l'*Adagio* :
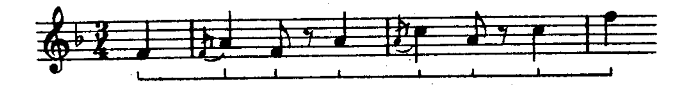


ou même dans l'*Allegro* final :



Les VIIe et VIIIe Symphonies échappent un peu à cette préoccupation d'unité thématique, dont la VIe et la IXe donneront au contraire des exemples frappants.

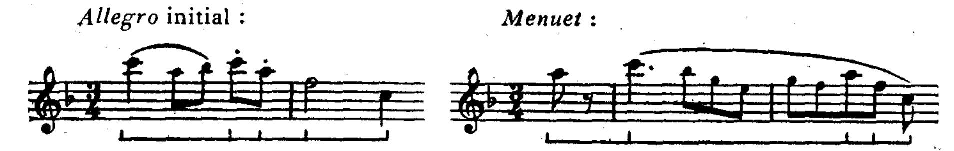
Un seul des mouvements de la VIIe, le *Scherzo*, est fondé sur un arpège brisé de l'*accord de tonique* :



Tous les autres mouvements ont des dessins mélodiques sans liaison cyclique.

Deux mouvements de la VIIIe reposent sur une sorte d'arpège descendant de l'*accord de tonique,* dont l'analogie est très probablement voulue par l'auteur :

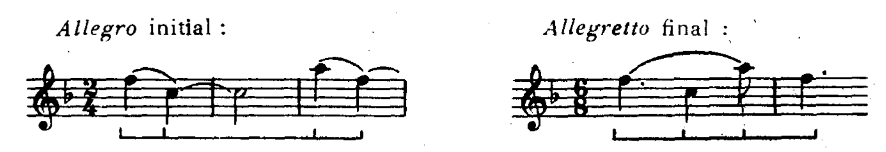
Allegro initial : *Menuet* :



Mais les deux mouvements qui complètent cette Symphonie sont de provenance étrangère : l'*Allegretto* qui sert de pièce lente est fait sur un canon à l'adresse de Maelzel, et le *Rondeau* final est sur un thème de Haydn. Ces deux pièces sont donc sans aucune analogie cyclique avec les deux autres.

La VIe Symphonie (Pastorale) au contraire marque un progrès notable sur toutes les précédentes, au point de vue de l'unité thématique qui relie toutes ses parties : c'est l'*arpège descendant* qui en fait le fond (comme dans la IXe) ; toutefois, dans le premier et le dernier mouvement, cet arpège n'apparaît qu'avec le *second thème* et sur la *dominante,* mais les thèmes principaux de ces deux mêmes pièces sont construits, l'un et l'autre sur l'*accord de tonique* en forme brisée :
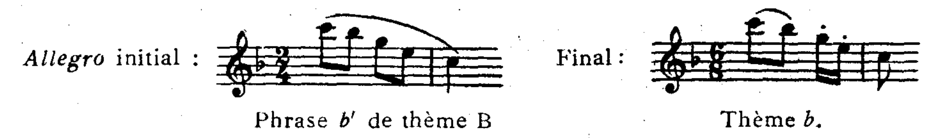
Allegro initial : *Allegretto* final :



On verra par la suite que, dans le premier mouvement, ce thème principal n'est pas celui du début, mais qu'il s'expose en qualité de troisième élément (*b'''*) du second thème (B) (1) :

Arpège *descendant* de *dominante* :

Allegro initial : Final :
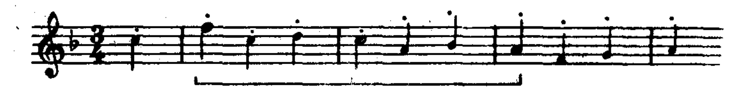


Phrase *b'* de thème B Thème *b.*

Cet arpège *descendant* se retrouvera, sur la *tonique,* dans le dessin obstiné de l'*Andante :*
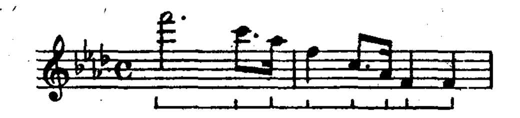


(1) Cet exemple des transformations cycliques d'un même thème a été cité par nous dans la Première Partie du présent Livre, p. 380.

sur un autre rythme, il formera le thème initial du *Scherzo* :
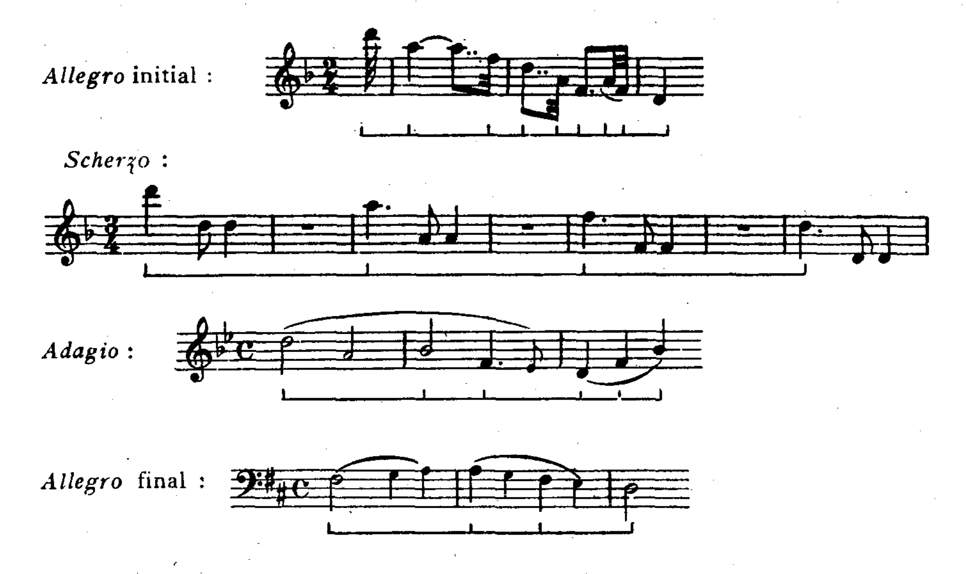


Il reparaîtra enfin, dans l'épisode de l'*Orage*, en forme développée :



On ne saurait douter que de telles analogies au cours d'une même œuvre répondent à une intention très précise de l'auteur.

On en verra une manifestation encore plus concluante dans la IXe Symphonie (avec Chœurs), où l'arpège descendant de l'*accord de tonique*, étalé sur deux octaves, se reproduit, avec son caractère déprimé et douloureux, dans le thème principal des trois premiers mouvements, pour ne plus figurer dans le thème du Final qu'à l'état d'*allusion*.



Il faut observer cette réduction progressive de l'arpège, qui, en passant au mode majeur dans l'*Adagio*, n'occupe plus que l'étendue d'une octave, pour disparaître ensuite, à peine reconnaissable dans le thème mélodique conjoint du Final.

Ainsi, la comparaison des thèmes des *neuf Symphonies* fait clairement ressortir l'intention de plus en plus précise d'affirmer fortement la tonalité au début de l'œuvre par le moyen de l'imposition rythmique de l'accord parfait du ton ; on peut dire que la VIIe Symphonie

est la seule exception à cette règle, puisque celle de ses quatre pièces où elle est appliquée, le Menuet, est précisément dans un autre ton (*FA*) que celui de la Symphonie (*LA*). Tous les autres mouvements initiaux commencent par l'accord parfait.

A partir de la Symphonie Héroïque, on constate une analogie rythmique de plus en plus caractérisée entre les formules initiales des divers mouvements de la même œuvre, c'est-à-dire une recherche de plus en plus consciente de l'unité thématique.

Quant à l'unité tonale, elle est encore plus rigoureusement observée dans les Symphonies que dans les Sonates : sur les quatre mouvements traditionnels, il n'y en a jamais plus d'un dans une autre tonalité. C'est toujours la pièce lente, sauf dans la VIIe Symphonie, où il n'y a pas à proprement parler de mouvement lent, et où le Menuet seul n'est pas au ton principal.

Dans quatre Symphonies (Ire, IVe, VIe, VIIIe) la pièce lente est au ton de la sous-dominante ; dans deux autres (V^e^ et IXe), elle est au relatif de la sous-dominante, de même que le Menuet de la VIIe; dans la IIIe, l'Andante est au relatif mineur; enfin, dans la IIe, l'auteur a fait un essai, qu'il n'a jamais renouvelé, en établissant la pièce lente au ton de la dominante.

La simple oscillation d'une tonalité vers sa dominante, beaucoup moins sensible à l'audition, en raison de sa fréquence dans les cadences normales, que l'oscillation inverse vers la sous-dominante, n'est pas considérée par Beethoven, et à juste titre, croyons-nous, comme une véritable modulation. Il n'y a donc pas lieu d'en tenir plus de compte que de l'oscillation vers le relatif majeur pour l'exposition du second thème, dans les pièces de modalité mineure.

L'ordre des véritables modulations du développement, au contraire, est réglé, dans les Symphonies, sur deux principes qu'il est bon de signaler, car on peut dire qu'ils sont de tous les temps et s'appliquent à tous les genres musicaux :

a) L'orientation constante des modulations importantes dans la même direction : soit vers les quintes ascendantes (dominantes), soit vers les quintes descendantes (sous-dominantes) ; c'est-à-dire soit vers un accroissement de clarté, soit vers un accroissement d'ombre ; mais jamais dans deux directions contradictoires. Sauf pour des raisons d'ordre dramatique, donc étrangères aux principes purement musicaux, on peut considérer cette règle, si nettement suivie par Beethoven, comme absolue dans la composition ;

b) La fixation, parmi les tonalités de repos au cours des développements, de deux ou trois tonalités prépondérantes, dans lesquelles ces repos seront plus fréquents ou plus prolongés, de telle sorte que ces

tonalités deviennent comme les « points d'appui » ou les « assises tonales » de toute la pièce ou de toute la Symphonie. L'analyse montre que le choix de ces *assises tonales* porte toujours, chez Beethoven, sur des tons à distance de *tierce* ou de *quarte* les uns des autres, de telle sorte que leurs toniques respectives forment entre elles un *accord* et non pas une succession conjointe. Cette précaution est une condition essentielle de la solidité tonale de toute la construction. Beaucoup des imitateurs de Beethoven semblent ne l'avoir pas remarqué, et c'est pourquoi, malgré une compréhension et une utilisation souvent excellente des moyens instaurés par lui, malgré même, comme chez Schumann, une invention mélodique très supérieure, leurs œuvres laissent une impression d'instabilité ou de monotonie assez défectueuse.

Nouvelle vérification de ce que nous avons eu souvent l'occasion de constater : à savoir que, si la qualité des matériaux que sont les thèmes est nécessaire à la composition d'une belle œuvre, elle n'est aucunement suffisante.

Les principes d'ordre tonal et de proportion sont inéluctables : celui qui, par ignorance ou présomption, croit s'en affranchir les subira tôt ou tard. Méconnus dans la construction d'une œuvre, ils concourront alors à sa destruction.

HISTORIQUE

5. LA SYMPHONIE AVANT BEETHOVEN.

Les premières œuvres où l'on remarque des caractères distincts de ceux du Concert, et qui s'en séparent déjà par l'équivalence des parties instrumentales constituant proprement la Symphonie, sont divisées en trois mouvements contrastants : Modéré, Lent, Vif.

Parmi ceux que l'on peut considérer comme les précurseurs des véritables symphonistes, on peut citer notamment les suivants :

Giovanni Battista SAMMARTINI (1704 † 1774), compositeur milanais, paraît avoir été le premier à qualifier *Symphonies* ses œuvres instrumentales, pour les différencier des Concerts. On sait que ce titre était jusqu'alors usité pour désigner de petites Ouvertures. Sammartini a laissé *vingt-quatre* Symphonies.

Christian CANNABICH (1731 † 1798), de Mannheim, fut élève de Johann Stamitz dont nous avons vu le nom parmi les premiers auteurs de Con-

certos classiques (p. 85) ; il a laissé un grand nombre de Symphonies, et passe pour avoir été le premier à indiquer les nuances *crescendo* et *diminuendo* dans la musique d'orchestre. On se souvient sans doute du nom de sa fille Rosa Cannabich (1) cité à propos d'une des Sonates de Mozart.

Karl STAMITZ (1746 † 1801), fils de celui qui fut le maître de Cannabich, appartient aussi à cette École de Mannheim qui rayonna à cette époque sur l'art musical. On ne lui attribue pas moins de *soixante-dix* Symphonies.

Il convient d'ajouter à ces noms ceux de deux musiciens français, qui devaient s'illustrer beaucoup plus dans leurs ouvrages de théâtre, et dont il sera question au Troisième Livre du présent COURS :

François Joseph GOSSEC (1734 † 1829), qui a écrit *vingt-six* Symphonies, dont la première en date remonte à 1754.

André Ernest Modeste GRÉTRY (1742 † 1813), l'immortel auteur de *Richard Cœur de Lion*, et moins avantageusement connu comme compositeur de *six* Symphonies, datant de 1758.

Il appartenait à leurs contemporains Haydn et Mozart de fixer complètement la Symphonie, dont on peut les considérer comme les véritables créateurs.

FRANZ JOSEPH HAYDN.	1732 † 1809
WOLFGANG AMADEUS MOZART. . . .	1756 † 1791

Franz Joseph HAYDN (2) a écrit un nombre considérable de Symphonies : on en connaît *cent vingt-cinq* dont une centaine sont actuellement publiées.

Parmi les plus anciennes, on peut citer celle qu'on appelle *La Laudon*, du nom du général auquel elle était dédiée, et celle dite *La Roxelane* sur le thème de la fameuse Chanson populaire de ce nom. A la même période appartient également la Symphonie en *fa* ♯ intitulée *L'Adieu* (*Abschied*), qui date de 1772 et fut composée dans une intention doucement ironique : en sa qualité de maître de chapelle du prince Esterhazy, le bon Haydn n'obtenait pas toujours toutes les satisfactions désirables ; en une circonstance que l'on a expliquée diversement (3),

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 218.
(2) Voir IIe liv., Ire partie, p. 206.
(3) On a dit que les instrumentistes et leur chef n'avaient pas reçu leurs émoluments depuis trop longtemps. Il est plus probable qu'ils trouvaient trop long leur séjour au château et réclamaient ainsi leur libération.

le spirituel musicien jugea qu'il fallait tout de même rappeler son seigneur et maître au sens des réalités. Dans ce but il ajouta, à la fin de cette Symphonie qui n'offre par elle-même aucun intérêt spécial, une de ces petites « surprises » dont il avait le secret, et qui prend ici le caractère d'une manifestation allégorique. Après un premier mouvement tout à fait dans le moule ordinaire des Concerts de ce temps, et après un *Andante* sans grand relief, on voit apparaître le Menuet traditionnel, qui se singularise seulement par le choix de sa tonalité, *FA* ♯, plus insolite sous la plume d'un Haydn et à son époque que de nos jours chez César Franck ; puis c'est le tour d'un Rondeau très brillant, qui s'interrompt tout à coup pour faire place à un deuxième *Andante,* en forme Lied, et d'un symbolisme plus que tendancieux. Chaque musicien de l'orchestre y va de son petit *solo,* puis se tait définitivement : le second cor et le premier hautbois font ainsi leurs « adieux » ; puis le second hautbois et le premier cor (un premier cor dont la partie suraiguë épouvanterait nos cornistes contemporains) ; et ainsi de suite jusqu'aux derniers. La contrebasse elle-même mugit une grave protestation avant de disparaître, suivie de près par les violoncelles, les altos et la plupart des violons ; ceux-ci se taisent tour à tour, laissant la parole en dernier lieu à deux solistes, sans basse, lesquels ont eu soin de mettre leur sourdine pour exhaler leur dernier soupir.

Pour la première audition de ce rappel musical à la bienveillance du Prince, il fut convenu que chaque instrumentiste, en finissant sa partie, se lèverait silencieusement, soufflerait la bougie de son pupitre et quitterait la salle immédiatement : ainsi firent à leur tour les deux violons et le chef d'orchestre lui-même ; et l'estrade vide se trouva plongée dans l'obscurité. Mais le Mécène princier avait compris, et sut répondre de bonne grâce à cette innocente mutinerie qu'on appellerait aujourd'hui une tentative de « grève perlée ».

La Symphonie en *SI* (celle qui porte le nº 2 parmi les quatre Symphonies concertantes que l'on peut consulter à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris) est sensiblement contemporaine de *L'Adieu,* car elle est de 1770. Cette date seule donne une originalité au choix de sa tonalité, alors presque inusitée à l'orchestre. La forme est toujours celle du Concert et le style très italien, avec quelque influence du folklore viennois. Ici encore, il faut noter la dextérité exceptionnelle que Haydn devait exiger de ses cornistes : la partie de cor de cette Symphonie est écrite pour un instrument en *UT,* que l'on devait nécessairement accorder très bas pour lui permettre de se transposer en *SI* ... avec une justesse des plus précaires. Dans l'*Adagio,* écrit sur un rythme de Sicilienne, mais en forme Lied très nette, on retrouve le cor doublant à l'octave aiguë la basse harmonique. Il faut noter aussi

que les instruments à cordes emploient la sourdine, ce qui est assez rare en ce temps-là. Le Menuet offre une variété de rythme, tantôt en quatre, tantôt en six mesures, tout à fait charmante. Dans son *trio*, nous retrouvons une doublure aiguë de la basse, mais cette fois par les altos : il en résulte des croisements qui ne sont acceptables qu'avec une écriture contrapontique très rigoureuse (ce qui est ici le cas). Le Final, semblable à ceux des Concerts, jusques et y compris la phrase nouvelle apparaissant avant la réexposition, en diffère toutefois, comme toute l'œuvre, par le soin avec lequel les parties instrumentales sont toutes également travaillées, afin que leur intérêt ne soit jamais amoindri. Suivant son habitude, l'auteur a ménagé vers la fin une petite « surprise » à ses auditeurs : c'est le thème du Menuet qui reparaît un instant, avant la conclusion par le thème propre au Final.

Pour se faire une idée de ce que l'on exigeait alors des cornistes, il faut lire aussi, parmi les œuvres de cette période, l'*Andante* de la Symphonie en SI ♭ : c'est le cor qui expose tout le thème avec une agilité telle qu'on l'attendrait plutôt d'une clarinette, et cela dans le registre suraigu. Par contre, le second cor, écrit tout à fait bas, doit même recourir plusieurs fois à ces sons « factices graves » dont nous avons parlé dans l'Introduction du présent Livre (p. 38), et qui ont été totalement abandonnés depuis.

Parmi les Symphonies plus récentes, que l'on pourrait ranger dans la *deuxième période* de l'œuvre de Haydn, on peut citer :

L'Impériale, ainsi nommée en raison de sa dédicace à l'Empereur ;

La Chasse, qui date de 1780 et où l'intention descriptive se remarque surtout dans le Final ;

L'Ours, qui offre une intention analogue ;

La Poule, toujours dans le même ordre d'idées, où le caquet de la basse-cour est représenté par le rythme obstiné ♩. ♪ ♩ ♪ ♩ du Mouvement initial, alternant assez drôlement entre les violons et les hautbois. Les autres pièces de cette Symphonie ne contiennent rien de spécialement imitatif ;

Les Sept Paroles du Christ, qu'il faudrait bien se garder de prendre pour un Oratorio, en dépit de ce titre : c'est une simple Symphonie, écrite au temps de la Passion, et plus ou moins inspirée des textes sacrés ;

La Symphonie militaire, qui fut naguère l'un des grands succès des Concerts Pasdeloup ;

La Reine de France, qui date de 1781 et que l'on peut considérer comme la plus représentative de cette époque. Une belle Introduction prépare l'entrée du premier thème, en MI ♭, au quatuor : il reparaîtra

au hautbois, dans le ton de la dominante, en qualité de second thème, mais avec d'autres harmonies plus complètes, écrites à quatre parties, tandis que la première exposition était à deux parties d'abord et à trois parties ensuite. Ce procédé, que l'on rencontre assez souvent chez Haydn, se ressent évidemment des anciens errements de la Fugue. Le développement, passant en LA♭ et en UT, est assez court et la réexposition, orchestrée différemment, plus courte encore. La trop fameuse *Romance*, qui sert de pièce lente, n'est qu'un thème varié sans intérêt notable. Le Menuet, très normal, présente dans son *trio* une disposition assez curieuse du basson doublant à l'octave grave la ligne principale dite par les violons : l'orchestre classique se servait fréquemment de cette combinaison aujourd'hui abandonnée. On la retrouve encore dans le Final de la même Symphonie, sorte de Rondeau, où l'on pressent déjà la construction à deux thèmes avec développement, telle que la réalisera Beethoven; il faut noter aussi un nouveau cas de doublure aiguë de la basse, confiée ici aux hautbois et même aux flûtes, ce qui entraîne des frottements assez durs.

On peut encore ranger dans la même catégorie, malgré sa date postérieure à celle des œuvres qui pour nous appartiennent à la *troisième période*, la Symphonie dite *La Surprise*, écrite en 1791 et dont le titre ne se justifie guère : son Andante bien connu semble un pastiche de l'air célèbre : *Ah ! vous dirai-je, maman...*

Ce sont les *six Symphonies* dites *Anglaises* qui révèlent une vraie transformation de la « manière » de leur auteur. La plus connue, *Oxford-Symphonie*, en SOL, ainsi nommée en l'honneur de l'Université d'Oxford, qui venait de conférer à Haydn le titre honorifique de « Docteur », mérite d'être examinée. Elle débute par une Introduction dialoguée où les instruments sont particulièrement bien traités ; le *premier thème*, exposé deux fois, s'enchaîne à un véritable *pont*, conduisant au ton de la dominante où apparaît une esquisse de *second thème*, précisé par une véritable phrase concluante assez importante, et utilisée au début du *développement*, en combinaison avec le premier thème. Vient ensuite un travail *fugué*, où les thèmes sont nettement renversés, ce qui ajoute beaucoup d'intérêt à cette partie du développement : après la *réexposition*, interrompue par la petite « surprise » chère à l'auteur, on trouve une tentative de *développement terminal*. La pièce lente est en forme Lied : la section médiane, où les instruments à vent dialoguent à l'envi, est tout à fait réussie. Dans le Menuet, on peut voir quelque parenté avec le rythme qui servira à Beethoven pour le *Scherzo* de sa Ire Symphonie : les phrases de six mesures y sont décomposées tantôt par quatre et deux, tantôt par deux et quatre, tantôt enfin (dans le *trio*) par trois et trois, ce qui donne une souplesse charmante à toute la pièce. Le

Final est de forme Sonate, avec deux thèmes bien caractérisés. Vers la fin, on voit apparaître une véritable *pédale de dominante* comme dans l'ancienne Fugue ; puis, comme dans le Concert, une phrase nouvelle précède la conclusion.

Cette Symphonie était écrite originairement, en 1788, pour l'orchestre ordinaire de Haydn (1) : les parties de trompettes et de timbales y furent ajoutées sans aucune modification à sa partition pour sa présentation à Oxford, en 1791, ainsi que la partie de contrebasse, qui est la doublure exacte du violoncelle. Selon l'habitude, le cor y est traité, surtout dans le Final, avec de nombreuses difficultés, jusques et y compris l'emploi de *sons bouchés*, fort peu usités alors. De tout ce que nous avons constaté pour l'écriture du cor dans l'orchestre de Haydn, on peut conclure que l'auteur eut toujours à sa disposition des instrumentistes de premier choix.

A cette même période appartient aussi la *Symphonie des Timbales* dite en allemand *Wirbel-Symphonie* (la *Symphonie du roulement*), qui fut composée en 1795.

En somme, les premières Symphonies de Haydn ont leur mouvement initial construit exactement comme celui des Sonates monothématiques : c'est le même thème qui se reproduit, transposé à la dominante, là où apparaîtra plus tard la seconde idée, dans les pièces en mode majeur ; et, suivant l'usage, cette transposition se fait au relatif majeur dans les pièces de mode mineur. La seconde idée, même dans les dernières Symphonies, n'est jamais nettement formulée : elle est remplacée par une inflexion de plus en plus marquée vers le ton voisin, mais sans élément thématique nouveau (2).

Un grand nombre de Symphonies commencent par une Introduction : ce complément logique sera repris plus tard par Beethoven, tandis que chez Mozart il sera rarement employé. Quant à la partie médiane des pièces du type S., ce sont encore des imitations, modulant dans les tonalités voisines suivant l'usage des expositions de Fugue, qui y tiennent lieu de véritable développement : ce n'est qu'un divertissement modulant, sans participation réelle à la construction de la pièce. Les réexpositions terminales sont presque toujours textuelles, à la tonalité près puisque l'inflexion vers la dominante y dis-

(1) A titre documentaire, il n'est pas inutile de connaître la disposition matérielle adoptée par Haydn à cette époque pour ses partitions d'orchestre manuscrites. Conformément à l'usage italien, l'ordre des parties était le suivant, en procédant de haut en bas :

1° premiers violons ; 2° seconds violons ; 3° altos ; 4° flûtes ; 5° hautbois ; 6° cors ; 7° bassons ; 8° violoncelles et contrebasses.

(2) Dans les épreuves scolastiques d'improvisation à l'orgue sur un thème donné, c'est généralement à cette forme-là que l'on astreint l'élève.

paraît nécessairement. Toutefois, l'esprit primesautier et quelque peu espiègle de Haydn se manifeste assez souvent à la fin du mouvement initial, par une brusque interruption, destinée à réveiller l'attention de l'auditeur comme par quelque saillie burlesque, avant la *coda* toute formulaire et conventionnelle : c'est quelque chose comme l'ancienne cadence rompue (généralement sur une vaste *septième diminuée*) de la fin des Fugues de Bach, précédant la cadence réelle, et l'on peut y voir le point de départ de ce qui deviendra, chez Beethoven, le développement terminal.

Le mouvement lent des Symphonies de Haydn est le plus souvent en forme de Thème avec Variations (LV), quelquefois en forme Sonate (S) ; très rarement en forme Lied (L).

Le mouvement modéré est immuablement le Menuet (M) tel qu'il se rencontre dans les Suites, avec la disposition en *trio* de la partie médiane qui tire de là sa dénomination.

Le Final est toujours en forme de Rondeau (R) très alerte et très gai, avec alternance de couplets et refrains ; parfois on y trouve une ébauche de la construction à deux idées (RS) que Beethoven devait réaliser pleinement.

Il paraît vraisemblable que la composition de l'orchestre, dans les Symphonies de Haydn, est appropriée à ses moyens d'exécution dans ses divers postes de maître de chapelle : jusqu'à la Symphonie intitulée *Abschied*, les instruments à cordes sont seulement renforcés de deux cors et de deux hautbois : près de vingt-cinq Symphonies n'ont pas d'autres instruments à vent. Faut-il croire que la leçon donnée au Mécène princier par la petite grève dont nous venons de parler eut pour conséquence un élargissement des ressources mises à la disposition du chef ? Toujours est-il que c'est à partir de cette date, et pendant toute la deuxième période de sa production, que nous voyons l'auteur ajouter d'abord une flûte, puis un et bientôt deux bassons : plus de trente Symphonies sont écrites avec cette disposition-là. On n'en trouve guère que deux ou trois sur toute la collection qui comportent une seconde flûte. Ce n'est que beaucoup plus tard que l'on y rencontre des parties de trompettes et de timbales. Quant aux clarinettes, on sait que leur emploi était encore très peu répandu vers cette époque : Haydn n'en fait usage que dans ses six dernières Symphonies dites « Anglaises ».

Wolfgang Amadeus MOZART (1) était doué d'une facilite et surtout d'une rapidité de travail qui tiennent du prodige : dans la liste de ses

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 216.

œuvres qu'il établit lui-même, on lit, par exemple, qu'au cours du seul mois de mars 1784 il n'écrivit pas moins de *cinq morceaux* (soit de Symphonies, soit de Musique de Chambre) et se fit entendre dans *dix-neuf concerts*, dont quatre avec orchestre. Il ne faut donc pas être trop surpris de ne pas trouver beaucoup de choses vraiment nouvelles et dignes de remarque, dans les *quarante et une Symphonies* qu'il nous a laissées. Elles sont toutes calquées entièrement sur celles de Haydn : sans Introduction pour la plupart, elles contiennent toutefois deux idées plus caractérisées, mais ce qui y tient lieu de développement est encore plus exclusivement *formulaire* que chez Haydn ; les réexpositions sont entièrement textuelles, avec la transposition d'usage du second thème, mais les petites « surprises » pittoresques avant la *coda* y sont des plus rares.

Le mouvement lent des Symphonies de Mozart est le plus souvent en forme Lied (L), quelquefois en forme Sonate (S), rarement en forme de Thème varié (LV). Le mouvement modéré (M) est invariablement un Menuet et le Final un simple Rondeau (R) d'allure vive et gaie.

L'orchestre de Mozart comporte, dès ses premières œuvres, deux hautbois, deux bassons et deux cors, outre le quatuor à cordes. Un peu plus tard, on y trouve deux trompettes et des timbales, parfois une seconde flûte, très rarement des clarinettes ; seuls certains solistes s'en servaient à cette époque, et c'est là ce qui explique pourquoi cet instrument, si souvent utilisé par Mozart dans ses compositions de Musique de Chambre, apparaît si rarement au contraire dans ses partitions d'orchestre.

Il y a peu de choses à dire des Symphonies de Mozart : les seules qui figurent encore parfois, avec raison, à nos programmes contemporains sont celle en *MI*♭, celle en *UT* qui porte, on ne saura jamais pourquoi, le titre de *Jupiter*, et celle en *sol*, la meilleure de toutes assurément.

Cette Symphonie date de 1788, trois ans avant la mort de l'auteur. Le mouvement initial, construit comme ceux de Haydn, contient une véritable *seconde idée*, nettement différenciée de la *première*, à laquelle elle est reliée par un *pont* ; le *développement*, entrant brusquement en *fa* ♯, traite le premier thème à peu près exclusivement et se rapproche peu à peu de la tonalité principale, par des modulations progressives, avec un dialogue orchestral très intéressant ; la *réexposition* est normale avec changement de modalité pour le second thème, qui devient mineur. Le mouvement lent est dans la forme S., avec deux thèmes et un développement : son premier thème est très proche parent d'un thème de Haydn bien connu. Le Menuet est plus

intéressant, et son *trio* contient une partie de cor très aiguë tout à fait dans la manière de Haydn également (1). Le Final, en forme de premier mouvement, procède d'une façon plus scolastique que le Mouvement initial, et malgré la modulation lointaine en *ut* ♯ du développement, il languit un peu ; quelques détails d'orchestration assez heureux différencient seuls la réexposition terminale.

De Haydn à Mozart, on le voit, la forme Symphonie ne réalise aucun progrès appréciable.

6. LES NEUF SYMPHONIES DE BEETHOVEN.

Ludwig van BEETHOVEN (2), en recevant de Haydn et de Mozart le cadre définitif de la forme Symphonie, ne pouvait manquer d'apporter, là comme ailleurs, le caractère suprêmement organisateur de son génie.

Nous avons montré ci-dessus (p. 105 et suiv.) quels moyens techniques nouveaux il y avait mis en œuvre, principalement dans l'ordre thématique et tonal : ce sont les œuvres elles-mêmes qu'il convient maintenant d'examiner. La division en trois périodes ou trois « manières » successives, dont nous nous sommes servis déjà, après W. de Lenz et plusieurs autres auteurs, pour classer les compositions de Beethoven, peut être appliquée également à ses *neuf Symphonies* : mais il faut observer que, de ces trois périodes, la deuxième, celle que nous avons qualifiée *Période de Transition,* embrasse à elle seule la plus grande partie des ouvrages de cette espèce. Sauf la Ire Symphonie (op. 21) qui appartient à la *première période,* et la IXe (op. 125) qui prend place à l'apogée de la *troisième période,* toutes les autres ont été composées au cours de la *deuxième période,* ainsi qu'on peut le voir par leurs dates que nous donnons ci-dessous :

Ire	Symphonie,	en *UT*,	op. 21,	datée de	1799 ;
IIe	—	en *RÉ*,	op. 36,	—	1802 ;
IIIe	—	en *MI* ♭,	op. 55,	—	1804 ;
IVe	—	en *SI* ♭,	op. 60,	—	1806 ;
Ve	—	en *ut*,	op. 67,	—	1808 ;
VIe	—	en *FA*,	op. 68,	—	1808 ;
VIIe	—	en *LA*,	op. 92,	—	1812 ;
VIIIe	—	en *FA*,	op. 93,	—	1812 ;
IXe	—	en *ré*,	op. 125,	—	1823.

(1) C'est ce même Menuet qui fut intercalé dans la partition de *Don Juan*, lorsqu'on voulut y adjoindre un Ballet, pour satisfaire aux exigences des usages de l'Opéra de Paris. On ne peut pas dire que ç'ait été très avantageux au point de vue artistique.

(2) Voir IIe liv., Ire partie, p. 324 et suiv.

On verra toutefois qu'en dépit de ces dates la IIIe Symphonie est d'une forme tellement nouvelle, relativement aux deux premières, qu'il serait plus juste de considérer celles-ci comme appartenant toutes les deux à la première manière.

Première Symphonie op. 21. — Dédiée au baron Van Swieten. — Composée en 1799 (1).

Cette Symphonie est tout à fait dans la forme de Haydn et Mozart, ce qui nous montre une fois de plus avec quelle docile prudence ce prétendu « révolutionnaire » commençait toujours par expérimenter pour son propre compte les moyens traditionnels employés par ses maîtres et prédécesseurs, avant de tenter la moindre innovation : nous verrons par la suite comment la plupart de ces innovations, toujours logiques et sages, sont une continuation et une extension des moyens existants bien plus qu'une réforme ou une suppression. La présence d'un arpège de l'accord parfait du ton dans les thèmes initiaux de trois mouvements sur quatre, par exemple, ainsi que nous l'avons notée précédemment (p. 107), peut fort bien n'être ici que fortuite, car on la rencontre aussi bien dans plusieurs Symphonies de Haydn ou de Mozart. Mais ce qui, à coup sûr, n'est plus l'effet du hasard, c'est l'emploi que fera Beethoven de ce même moyen dans la IIIe Symphonie et les suivantes.

Il n'y a guère de particularité à signaler dans cette Ire Symphonie. Le premier mouvement est exactement conforme au type S. La pièce lente, au ton de la sous-dominante, est un Lied normal, qui rappelle un peu l'*Andante* de la Symphonie en *sol* de Mozart. Le Menuet, dont le thème initial contient la même gamme diatonique sur la dominante (de *sol* à *sol*) que le début du Final (voir ci-dessus p. 107), n'a pas d'autre caractère distinctif ; encore celui-ci peut-il fort bien n'avoir pas été conscient chez l'auteur. Le Final est un Rondeau à deux thèmes avec un petit développement très « sage ».
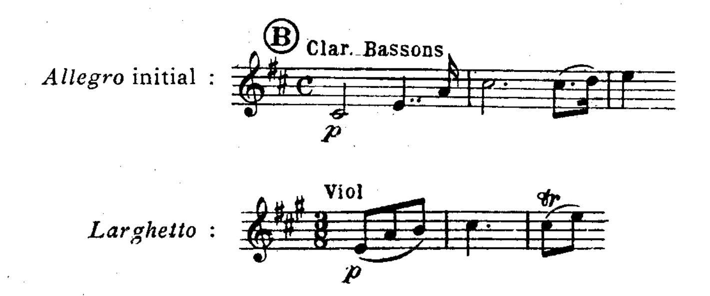
Deuxième Symphonie op. 36. — Dédiée au prince Karl von Lichnowsky (2).
— Composée en 1802.

(1) W. de Lenz, dans l'ouvrage que nous avons déjà cité (IIe liv., Ire partie, p. 325), donne la date de 1801 comme celle de la composition de cette Symphonie, erreur que nous avons rectifiée dans la *Liste méthodique et chronologique* qui termine notre ouvrage sur Beethoven (Collection des « Musiciens célèbres », Henri Laurens, éditeur; 1911). Il nous apprend aussi, d'après Schindler, que cette œuvre a été payée à l'auteur 20 ducats, et que la fameuse *Gazette Musicale* de Leipzig, en 1805, l'accueille en ces termes : « Un avertissement pour l'auteur. Haydn poussé par bizarrerie jusqu'à la caricature. »

(2) De Lenz donne à cette Symphonie le prince Lobkowitz comme dédicataire, et l'année 1800 comme date de composition. Ces indications ne nous ont pas paru vérifiées. Exécutée

De même que la précédente, cette Symphonie ne contient aucune innovation relativement à celles de Haydn et Mozart. Comme chez Haydn, elle débute par une large Introduction, mais déjà beaucoup plus modulante : on y rencontre même un arpège descendant de *ré*, rythmé comme celui qui sera le thème fondamental de la IXe Symphonie. Cet assombrissement momentané fait place brusquement à l'*Allegro*, d'aspect très lumineux au contraire, de même que tout le reste de l'œuvre. Il y a là un contraste avec l'état d'esprit de l'auteur, au moment de la composition de cette Symphonie, qui mérite d'être noté : cette période de 1802, en effet, coïncide avec les années les plus douloureuses de la vie de Beethoven, les débuts de sa surdité et les mille déboires qui le poussèrent à écrire la lettre désespérée et trop fameuse, connue sous le nom de « testament de Heiligenstadt ». Ceci tendrait à prouver que l'ambiance immédiate n'agit pas aussi fortement qu'on pourrait le croire sur le caractère de l'œuvre d'un musicien : tout au contraire, par l'effet de la mémoire, le souvenir d'émotions passées et souvent très lointaines peut influer bien davantage.

Les quatre mouvements de cette Symphonie sont construits dans la forme classique : la tonalité générale est RÉ ; par une anomalie des plus rares chez l'auteur, la pièce lente est écrite dans le ton de la *dominante*, en LA. On pourrait voir une raison, plus ou moins consciente, de ce choix dans l'analogie évidente du thème de ce *Larghetto* avec la seconde idée (B) du mouvement initial, exposée nécessairement dans cette même tonalité, la première fois :



Ici encore, on peut constater cette préférence instinctive de l'auteur pour la disposition arpégée de l'accord parfait de tonique, qui va devenir chez lui un moyen voulu d'unité thématique.

à Leipzig en 1804, cette œuvre fut accueillie par la terrible *Gazette* sans nulle bienveillance : « Gagnerait au raccourcissement de quelques passages et au sacrifice de beaucoup de modulations par trop étranges... emploi trop fréquent des instruments à vent... Le final est par trop bizarre, sauvage et criant », etc. A ces aménités, la même publication ajoutait, en 1828, lors d'une nouvelle audition, la citation complaisante d'un certain Spazier, qui avait qualifié l'œuvre de « monstre repoussant ».

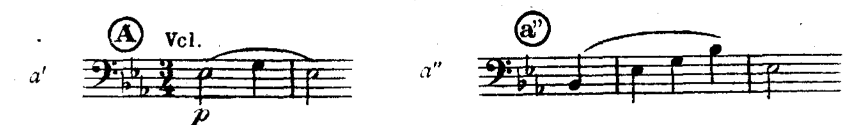
Troisième Symphonie op. 55. — Intitulée par l'auteur lui-même *Sinfonia eroica per festeggiare il sovvenire d'un gran'uomo* (1).

— Composée de 1802 à 1804, principalement en 1803, elle est la première de toutes les Symphonies de Beethoven, qui ait été exécutée au Conservatoire de Paris, en 1828.

C'est avec cette œuvre-ci que commence la rénovation proprement « beethovénienne » de la forme Symphonie : par ses proportions et par sa structure, elle marque une transformation profonde relativement aux deux précédentes.

Le premier mouvement de la Symphonie Héroïque est construit sur *trois thèmes* : c'est le seul exemple de cette espèce dans toute l'œuvre de Beethoven ; et nous possédons, par le *Cahier d'Esquisses* que Nottebohm a publié, la trace des longues méditations auxquelles les thèmes de ce morceau avaient donné lieu : on n'y trouve pas moins de *quinze esquisses* (quatre grandes et onze petites) se rapportant aux éléments de l'exposition initiale. L'élaboration du *pont* et de la *seconde idée* paraît avoir été particulièrement longue : ce n'est que dans la septième et la huitième esquisse que leur forme définitive apparaît à peu près déterminée ; trois grandes esquisses seulement concernent le *développement*, ce qui est déjà une rareté dans les habitudes de l'auteur, car on sait que les thèmes seuls font l'objet presque exclusif de ses notes. Il est bon d'insister sur cette lente préparation, mûrement réfléchie, chez celui que l'on se plaît trop souvent à nous présenter comme une sorte de volcan en éruption, alors que, plus de quinze ans après la III[e] Symphonie, il disait modestement : « Maintenant, je sais composer » (2).
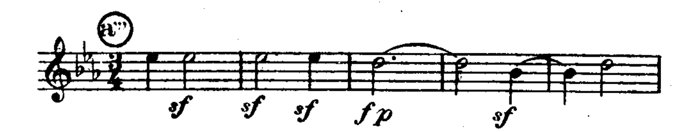
Le *premier thème* (A), qui consiste comme nous l'avons vu (p. 108) en un arpège de l'accord parfait de tonique, est fait de deux éléments (*a'* et *a''*) :



(1) *Symphonie héroïque pour célébrer la mémoire d'un grand homme.* Cette œuvre était certainement dédiée à Napoléon I[er], et il ne semble pas, malgré l'avis de W. de Lenz, que le prince Lobkowitz, en achetant à l'auteur le droit de la faire exécuter, en soit devenu le véritable dédicataire. Elle ne fut pas mieux accueillie que les autres par la critique : la *Gazette Musicale* l'appelle « une fantaisie très développée, hardie et sauvage », qui, dit elle, « ne manque pas de passages beaux et frappants, mais très souvent paraît s'égarer et manquer d'ordre. Il y a trop d'antithétique et de bizarre, ce qui rend difficile de saisir l'ensemble et la fait manquer d'unité ». Et ce jugement est suivi d'un éloge pour une Symphonie justement inconnue du très médiocre compositeur Eberl !

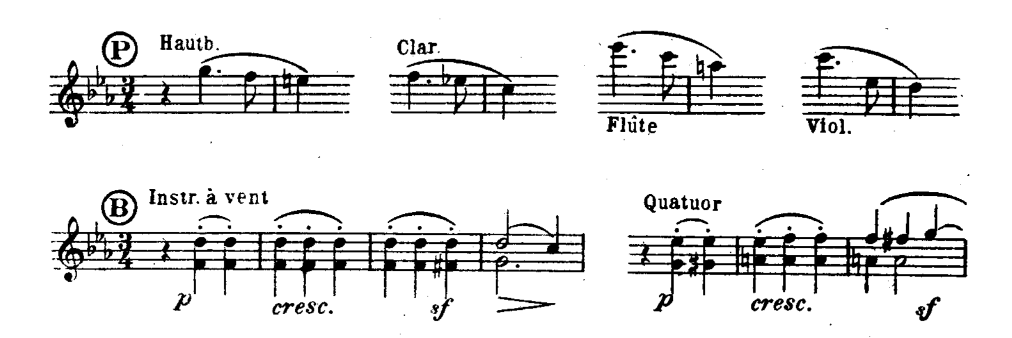
(2) Nous renvoyons le lecteur qui désirera se documenter plus complètement, et surtout plus exactement, sur la véritable physionomie de l'auteur de la Symphonie Héroïque à notre ouvrage sur BEETHOVEN, cité ci-dessus, p. 122, en note.

Un troisième élément rythmique, en syncopes (*a'''*), qui jouera un rôle important par la suite, viendra bientôt s'ajouter :



Ainsi, ce premier thème, exclusivement harmonique et rythmique, ne comporte aucun élément proprement mélodique.

Tout au contraire, les dessins du *pont* (P) et du *second thème* (B), exposés, fragmentairement, en un dialogue d'orchestre qui laisse bien loin derrière lui les procédés de Haydn et de Mozart, sont principalement mélodiques :



Ce second thème, en trois phrases (*b' b'' b'''*) suivant l'usage, emprunte dans sa deuxième phrase (*b''*) les syncopes provenant du premier thème (*a'''*), dont il se rapproche peu à peu dans sa troisième phrase (*b'''*), pour amener la reprise de l'exposition.

Le *développement* repose principalement sur la tonalité d'UT (majeur ou mineur), dont il atteint la *dominante* en quelques mesures : après un rappel du dessin du pont enrichi d'un élément nouveau, il traite le premier thème, en progressions modulantes de plus en plus sombres jusqu'à la dominante de LA ♭ (1), où revient le dessin du pont avec quelques entrées fuguées ; le rythme des syncopes, scandé par tout l'orchestre sur des harmonies sombres et indéterminées, achève

(1) Ce recul apparent d'*une seule quinte* (sous-dominante) correspond en réalité à *treize quintes* (le cycle complet plus une quinte) : car le passage qui se fait, pour la lecture, d'*ut* à *ut* ♯, est entendu d'*ut* à *ré* ♭, tel qu'il est, et non tel qu'il est écrit. Il importe de n'être pas dupe de l'*écriture avec d'autres signes*, c'est-à-dire de l'*hétérographie*, terme excellent employé la première fois, à notre connaissance, par M. Maurice GANDILLOT dans son savant ouvrage *Essai sur la Gamme* (Gauthier-Villars, éditeur, 1906).

la longue et mystérieuse préparation de l'entrée du *troisième thème* (C) au ton lointain de *mi* ♮ (en réalité *fa* ♭) :



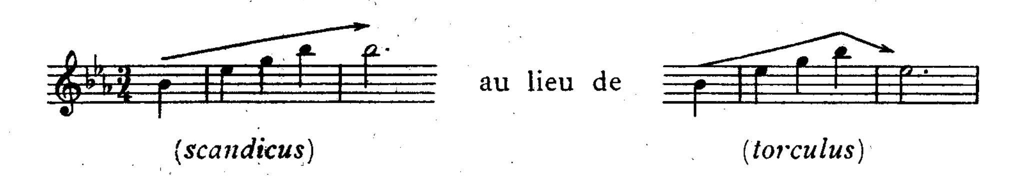
Le thème C, presque exclusivement mélodique, contraste totalement avec les deux autres, comme s'il venait de très loin, pour s'incorporer peu à peu à la trame symphonique de l'œuvre.

Il faut remarquer avec quel soin l'entrée de cette tonalité a été ménagée, dans le développement en syncopes qui la précède, par deux appels de sa *dominante* (*si* ♮) que séparent des harmonies vagues afin de la mettre en relief. Exposé en *mi*, puis à sa *sous-dominante, la,* le troisième thème fait place au premier, toujours en mouvement au point de vue tonal, par *UT* et *ut*, et cette transition ramène enfin le thème C dans la tonalité principale en *mi* ♭ : bientôt une grande *pédale de dominante* fait pressentir la fin du développement, par de fausses entrées du thème principal sur divers degrés (souvent négligées dans les exécutions, par la faute des chefs). Puis le thème se réexpose, exactement dans la même disposition orchestrale qu'au début : mais ce n'est encore qu'une fausse entrée, bien qu'elle soit au ton principal, car elle est interrompue de nouveau par la fameuse entrée du cor en *FA*, transposant le thème un ton plus haut, dans cette tonalité de *FA* si chère à l'auteur toutes les fois qu'il se trouve en *MI* ♭ ou en *ut* (1). Cette véritable trouvaille retarde encore la véritable rentrée à laquelle elle donne un relief étonnant.

La *réexposition* n'apporte que des modifications orchestrales (comme par exemple les tenues de cors ajoutées au dessin du pont) sans aucun changement notable dans les thèmes ; mais elle est suivie d'un *développement terminal* important où reparaît la tonalité d'*UT* avec des fragments du thème initial, tantôt droit, tantôt renversé, que l'on omet trop souvent de faire sortir dans l'exécution. Le thème C revient une dernière fois, en *mi* ♭, et disparaît dans une lente descente chromatique du basson et des violoncelles, aboutissant à une pédale de dominante : le premier thème (A), fixé définitivement dans sa forme nouvelle, esquissée déjà lors de l'entrée du cor en *FA* que nous venons de signaler, prend alors une expression « glorieuse » liée sans

(1) Voir le texte complet de ce passage dans la Première Partie du présent Livre, (p. 250), à propos des modulations.

doute au sentiment « héroïque » de l'œuvre, par l'*arpège ascendant* qu'il affirmera jusqu'à la fin triomphale de la pièce :



La célèbre *Marche Funèbre*, qui constitue le mouvement lent, est construite en forme de *grand lied* (LL), où l'on peut voir jusqu'à *sept* sections différentes, de longueur très inégale, avec un thème principal (sections I, III, V, VII) et un second thème (sections II, IV, VI) : nous avons donné ci-dessus (p. 108) leurs cellules initiales, fondées l'une et l'autre sur l'accord parfait de tonique. De nombreuses esquisses de détail attestent que le thème principal préoccupa longtemps l'auteur, avant d'être adopté définitivement. Ce thème est, lui-même, de forme *lied*, en *trois périodes* : la première, exposée au grave par le quatuor, est redite par le hautbois, de même que la troisième, formée des mêmes éléments, mais plus développée et en forme conclusive ; la deuxième, tout à fait différente, est tout entière au quatuor. Le second thème, en trois périodes également, occupe la IIe section. La IIIe section est une réexposition très abrégée du thème principal. La IVe contient une sorte de développement, traitant la période centrale du second thème, principalement aux basses, en la resserrant comme en un *stretto* par diminution, auquel s'opposent des rappels fragmentaires du thème principal, pour préparer la rentrée de celui-ci à la Ve section, avec une disposition orchestrale nouvelle et plus riche. La VIe section rappelle brièvement le second thème en valeurs diminuées, pour l'effacer bientôt : une tenue de dominante ramène une dernière fois la période initiale du thème principal, qui se morcelle et disparaît, formant cette sorte de VIIe et dernière section qui n'a que quelques mesures.

Le mouvement modéré (*Scherzo*) est construit dans la forme traditionnelle : *première partie* avec inflexion à la dominante et retour à la tonique ; *trio*, dans la même tonalité, avec l'arpège ascendant provenant du thème initial de l'œuvre, tel qu'il apparaît à la fin du premier mouvement, dans sa forme triomphale que nous avons citée ci-dessus (p. 108) ; enfin, retour du *Scherzo* avec quelques modifications, surtout dans l'instrumentation, et une conclusion plus rapide. C'est la variété et l'ingéniosité des effets d'orchestre qui font le principal intérêt de cette pièce.

Quant au Final, il consiste en un Thème Varié sans aucun lien thé-

matique avec le reste de la Symphonie (1). Réduit à une sorte de « basse d'harmonie », diversement traitée dans les trois premières variations, ce thème ne prend vraiment existence qu'avec la quatrième variation : il devient alors un sujet de Fugue, qui s'expose en *ut*, avec une réponse à la *sous-dominante*, ce qui se trouve assez conforme au véritable caractère du mode ; des épisodes ou divertissements fugués constituent les variations suivantes, traitant le sujet tantôt droit tantôt renversé, accompagné d'un dessin agogique en doubles croches presque ininterrompu. A ce passage animé succède brusquement une petite marche funèbre, qui coïncide avec la dixième variation : il faut noter ici l'excellente disposition de l'orchestre qui consiste à doubler par le hautbois la ligne mélodique du quatuor, tandis que les clarinettes font entendre des arpèges rapides en triolets, du meilleur effet. La onzième variation contient une sorte de développement de la marche funèbre (avec les cors au-dessus des bassons, à la manière de Haydn), et la dernière conclut en un *Presto* qu'il ne faut pas exagérer.

Quatrième Symphonie op. 60. — Dédiée au comte d'Oppersdorf. — Composée en 1806.

Cette Symphonie, en SI ♭, n'offre pas de lien thématique très certain entre ses diverses parties. On a vu (p. 109) que l'accord parfait de tonique, en forme battue ou brisée, est le fond des thèmes initiaux des quatre mouvements : mais là s'arrête toute la parenté de ces mouvements entre eux. L'œuvre semble faire retour, sans aucune innovation, à la forme ancienne de Haydn et de Mozart : elle débute, suivant l'usage, par une belle Introduction, et son premier mouvement se poursuit sans aucune particularité notable (2).

La forme de la pièce lente procède à la fois des types S. et L. Une exposition à deux thèmes, avec le second assez peu caractérisé, semble appartenir à la forme Sonate ; mais la rentrée du thème initial, au moment où le développement devrait commencer, fait retour à la forme Lied, laquelle est abandonnée de nouveau pour faire place au véritable développement qui suit, et aboutit, après une brève excursion en SOL ♭,

(1) Comme on l'a signalé déjà dans la Première Partie du présent Livre (p. 464), ce thème est celui des *Quinze Variations* en *MI ♭* (op. 35), que l'on trouve aussi dans le Ballet *Les Créatures de Prométhée* (op. 43) : il est donc tout à fait étranger à cette Symphonie, ce qui tendrait à confirmer notre hypothèse à propos du Final de la Symphonie en *ut* (p. 108 ci-dessus).

(2) Faut-il rappeler que le *second thème* de ce mouvement, exposé en *blanches surmontées de points* (𝅗𝅥̇), ne doit pas, pour cela, être interprété en *allégeant* ces blanches jusqu'à en faire un *sautillé*, comme il arrivait trop souvent naguère dans les orchestres les plus réputés, mais au contraire en les *alourdissant* par un *appui* ? C'est très postérieurement à Beethoven que le *point superposé* a pris cette signification de *staccato* qu'on lui donne de nos jours.

à la réexposition ; un petit développement terminal, où il faut signaler un certain arpège divisé entre le quatuor et le cor, particulièrement difficile à bien régler, complète la pièce.

Le mouvement modéré est un des premiers exemples de ce type agrandi (MM) dont nous avons donné le plan à propos de la Sonate, et que nous avons qualifié *grand Scherzo* (1) ; on se souvient qu'il comporte ***deux trios***, composés ici des mêmes éléments thématiques avec variantes d'orchestre, et encadrés de trois redites du *Scherzo* proprement dit. Le rythme initial de ce *Scherzo*, présentant comme on l'a vu un autre aspect de l'accord brisé de tonique, serait en réalité à deux temps, si la basse ne donnait par moments des points de repère marquant la mesure vraie à trois temps. Le *trio*, d'une jolie sonorité d'orchestre, repose sur une pédale de tonique, avec retour de la dominante pour la rentrée du *Scherzo*, après lequel il se redit textuellement : seule la répétition terminale du Scherzo est légèrement modifiée comme orchestre et abrégée pour conclure.

Le thème du Final, plus ou moins apparenté à un arpège brisé de tonique, comporte un second élément plus expressif, et le développement exploite alternativement ces deux fragments du thème, dans la tonalité de *sol* : il est très court et prépare la réexposition à l'aide d'un trait léger du premier basson, qu'il est prudent de travailler avec soin au préalable, si l'on veut éviter des accidents.

Cinquième Symphonie op. 67. — Dédiée au prince Lobkowitz et au comte Rasoumowsky.

— Composée en 1808 : toutefois, les premières esquisses se rapportant à cette œuvre datent de 1800, et les deux premiers mouvements avaient été terminés dès 1805, c'est-à-dire avant la IVe Symphonie.

Cette Symphonie est la seule qui ait été accueillie favorablement par la critique et par le public, dès sa première audition, qui eut lieu à Vienne en 1808. A Paris, elle fut exécutée au Conservatoire en 1828 : elle y obtint un grand succès, le premier à enregistrer pour l'œuvre de Beethoven, car la Symphonie Héroïque, exécutée peu de temps auparavant, n'avait pas été comprise.

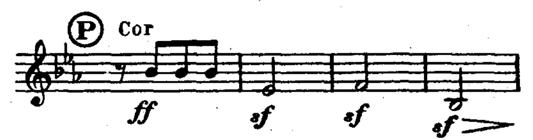
On connaît l'Introduction :



Schindler affirme que Beethoven voulait que ces deux célèbres « appels
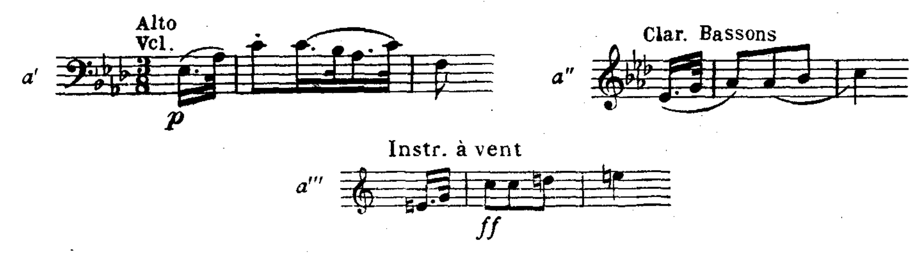
(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 309.

du destin » fussent exécutés lentement, le mouvement indiqué, *Allegro con brio,* ne devant être observé qu'à partir de la sixième mesure. Cet *Allegro* est d'une forme très simple et le contraste des deux thèmes rend sa construction très aisée à suivre, la formule qui tient lieu de *pont* étant réduite à ces quatre mesures :
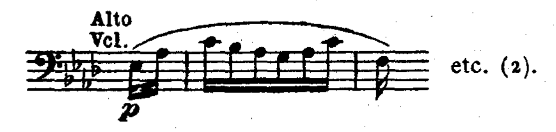


Le *développement,* très court, procède par élimination du dessin rythmique initial, et la rentrée, reproduisant les deux « appels » du début, doit naturellement subir le même ralentissement voulu par l'auteur. La *réexposition,* suivie d'un bref développement terminal, est entièrement régulière.

La forme de la pièce lente est moins nette : c'est une sorte de grand Lied (LL) que l'on peut diviser en *cinq* ou en *six sections,* selon que l'on considère la IIe comme indépendante, ou comme une simple redite de la Ire. Le thème principal est fait de trois fragments analogues : *a'*, *a"*, *a'''* (1):



On pourrait y voir aussi comme une *première idée* (*a'*) en LA ♭, une sorte de *pont* (*a"*) et une *seconde idée* (*a'''*), en UT : mais l'analogie thématique leur donne plutôt l'aspect d'un même thème en trois phrases, formant la Ire section de ce grand lied, et se répétant textuellement, sauf des détails ornementaux ou orchestraux qui accentuent le caractère mélodique de la phrase :



etc. (2).

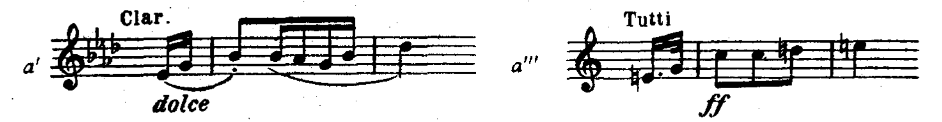
La véritable IIe section est faite de la triple exposition du premier fragment du thème (*a'*), d'abord aux altos et violoncelles, puis aux

(1) Ce thème a été cité au Premier Livre de ce Cours (p. 33) à propos des accents rythmiques et mélodiques.

(2) Premier exemple connu des *altos* et des *violoncelles à l'unisson* dans l'orchestre.

premiers violons, et enfin aux violoncelles et contrebasses, sous forme de trait agogique en triples croches.

La IIIe section est une sorte de *développement* de deux éléments tirés de *a'* et de *a'''*



La IVe section réexpose la période principale du thème (*a'*), mais avec tout l'orchestre et une réplique en canon aux instruments à vent.

La Ve, commençant au *solo* de basson accompagné par le quatuor, n'est qu'une *coda,* contenant une petite phrase nouvelle, assez analogue à celle qui termine la dernière Variation du thème dans la Sonate op. 26 (également en LA ♭).
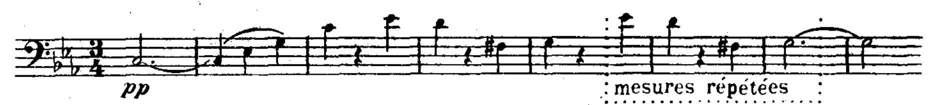
Le thème du *Scherzo* est fait de deux éléments, dont le premier repose, comme nous l'avons montré ci-dessus (p. 109), sur un arpège ascendant de l'accord de tonique, tandis que le second n'est autre que la cellule cyclique de toute l'œuvre qui fait le fond du mouvement initial :

Cor *f* Après le *trio,* en UT, avec son célèbre trait de contrebasses, un simple rappel du *Scherzo* se transforme presque immédiatement en une immense *pédale de dominante,* préparant l'enchaînement au Final (1).

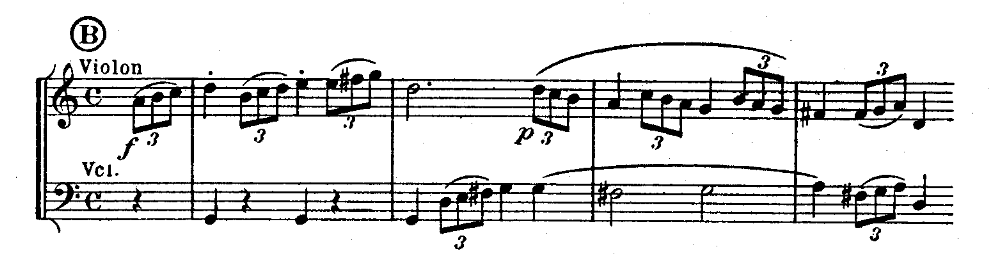
Celui-ci débute, comme on l'a vu ci-dessus (p. 109) par l'accord parfait ascendant d'UT ; toujours d'après Schindler, ces trois premières blanches devraient être, par une espèce de symétrie avec le début de la Symphonie, très élargies à l'exécution ; mais comme ces trois notes font partie du thème au lieu de le précéder, rien n'est moins certain que cette opinion. Ce Final est construit dans la forme Sonate (S) mais très développée : les éléments qui font l'essentiel des deux développements sont empruntés aux dessins du *pont* (P) et de la *seconde idée* (B) :

(P) Clar. *f*
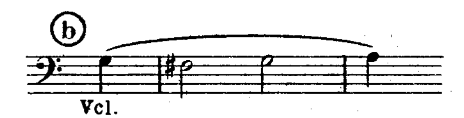
(1) C'est au début de ce rappel abrégé du *Scherzo* que l'on trouve deux mesures qui, dans les anciennes éditions, étaient répétées deux fois :
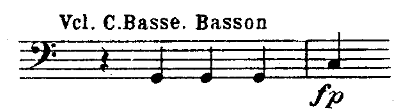


Des recherches plus récentes ont permis de conclure que cette répétition n'a jamais figuré dans le manuscrit de l'auteur.



Le dessin de la *basse* de la seconde idée est très important :



Il est traité comme un véritable *contre-sujet*, et prendra une place prépondérante dans les développements, pour disparaître enfin au début du développement terminal. Il faut signaler, dans la construction de cet admirable Final, le retour du *Scherzo* précédant immédiatement la *réexposition*, combinaison cyclique des deux mouvements, qui devait donner plus tard à César Franck l'idée d'une combinaison encore plus intime, en superposant les thèmes appartenant à deux mouvements différents de sa Symphonie (voir ci-après, p. 164) : cette même intention de synthèse de l'œuvre se révèle une dernière fois au début du *Presto* qui contient la « péroraison », par le rappel obstiné à la basse de la cellule rythmique initiale, évoquant, selon Schindler, l' « appel du destin »
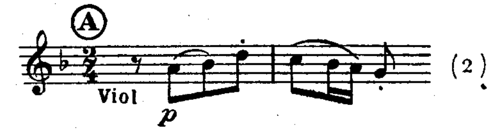


Sixième Symphonie op. 68. — « Symphonie Pastorale », dédiée au prince Lobkowitz et au comte Rasoumowsky.

—Composée en 1808, à Heiligenstadt, comme la précédente : elle fut même terminée avant la Symphonie en *ut*, et exécutée d'abord comme « cinquième » Symphonie. L'auteur lui donna plus tard son rang définitif : de tels changements d'ordre ou d'indications relatives aux œuvres sont fréquents chez Beethoven W. de Lenz y voit avec raison la preuve du soin minutieux que le compositeur apportait jusque dans les moindres détails. N'avons-nous pas dit, et sans doute après beaucoup d'autres, qu' « en matière de composition rien ne doit être laissé au hasard » ?

Les intentions expressives des diverses pièces de cette Symphonie ont été formulées par Beethoven lui-même : il ne s'agit donc pas, comme

on l'a cru trop souvent, d'une « description de la nature », mais de l'expression des sentiments du musicien, de sa « psychologie », comme on dirait aujourd'hui, en présence de la nature : c'est l'auteur qui s'exprime lui-même, en quelque sorte (1).
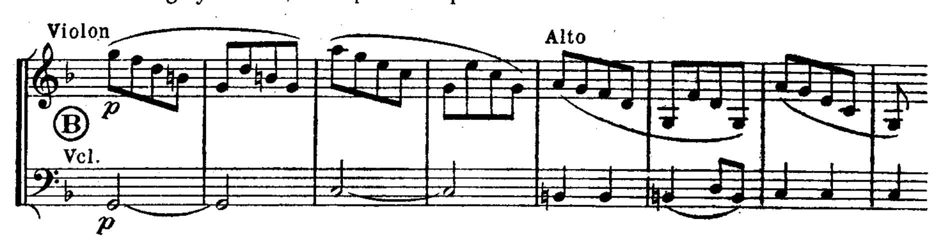
Le dessin initial du premier mouvement, servant de *première idée* dans la construction de la pièce, n'est pas à proprement parler, selon nous, un « personnage thématique », mais plutôt un *décor*, un *paysage* dont la tranquille sérénité est évoquée par le mouvement mélodique presque exclusivement conjoint, inclus dans l'espace d'une quinte :



(2)

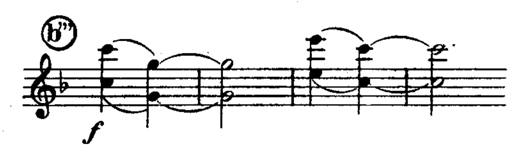
Les véritables personnages, qui vont se mouvoir dans ce cadre, apparaîtront simultanément, lors de l'exposition de la *seconde idée* :

Personnage *féminin*, à la partie supérieure :



Personnage *masculin*, à la basse :

Ce mouvement de *quarte* exprimé à la basse, tandis que la souple volute des violons semble l'enlacer, prendra bientôt la place principale en passant à la partie supérieure, dans la troisième phrase (*b'''*) de la seconde idée :



Nous avons vu précédemment (page 110) que, sous cette forme d'accord parfait brisé, ce thème deviendrait le principal personnage du Final, tandis que l'élément féminin, à peine modifié rythmiquement, s'y retrouverait également. C'est là, sans doute, une des raisons pour les-

(1) Pour une fois, il faut reconnaître que le critique de la *Gazette musicale* de Leipzig (cité par W. de Lenz) avait vu plus juste qu'à son ordinaire, lorsqu'il disait de cette Symphonie : « Plus d'expression de sentiment que de peinture. »
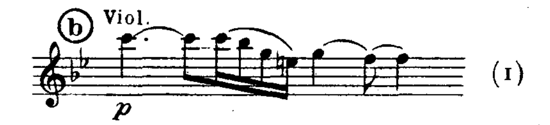
(2) Voir dans le Premier Livre de ce Cours (p. 33) les observations relatives à la bonne accentuation de ce thème.

quelles l'auteur s'est abstenu de traiter ces deux éléments thématiques dans le développement du mouvement initial. C'est, en effet, le dessin de la première idée, le « paysage », qui est seul traité dans tout le *développement,* avec un parcours modulant d'abord de la sous-dominante (*SI* ♭) à *RÉ*, puis de *RÉ* à *MI*, c'est-à-dire toujours vers la clarté et à peu près exclusivement par des tonalités majeures : car, à l'exception de l'*Orage,* le mode majeur sera conservé perpétuellement au cours de toute la Symphonie. La *réexposition* est textuelle, sauf la modification tonale nécessaire, et la pièce s'achève sans développement terminal.

La pièce lente, *Scène près d'un Ruisseau*, est dans la forme Sonate complète ; on a noté (p. 110) l'arpège descendant qui fait le fond du dessin d'accompagnement en *triolets,* et qui se retrouvera au *Scherzo.* Sur ce fond, auquel l'emploi des deux violoncelles *soli avec sourdines* donne comme une douceur d'ombrages frais, le *premier thème* (*a*) se déroule tranquillement :



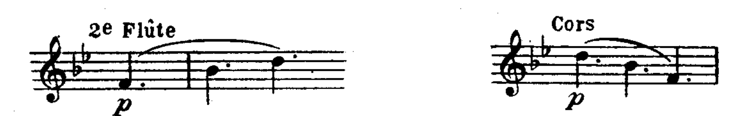
Le dernier temps de chaque mesure comporte un ralentissement notable à l'exécution : il suffirait d'essayer de jouer les quatre temps égaux pour s'en convaincre, s'il en était besoin. Une inflexion du même dessin vers la dominante sert de *pont,* et le *second thème* (*b*) s'expose :
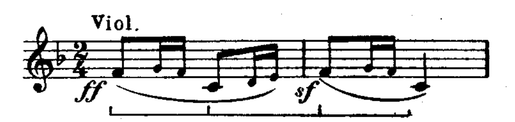


Cette phrase conclusive est la même que celle du premier thème, ce qui donne à l'exposition l'aspect général de l'ancienne forme de Haydn, avec transposition de la première idée à la dominante. A l'inverse du premier mouvement, le *développement* procède ici par les modulations assombrissantes : de *SOL* ♮ à *MI* ♭ et de *MI* ♭ à *SOL* ♭, afin de réserver l'effet de clarté pour la rentrée, de *SOL* ♭ à *SI* ♭ ; toutefois, la persistance du mode majeur et la couleur orchestrale estompent notablement l'effet assombrissant de cet enchaînement de tonalités.

La clarté reparaît avec la *réexposition* au ton principal, *SI* ♭, enrichie de dessins nouveaux qui ont été fournis par le développement, notamment l'*accord arpégé* tantôt ascendant tantôt descendant :

(1) On peut voir, ici aussi, un rappel *cyclique* de la seconde idée du premier mouvement (arpège descendant de dominante).
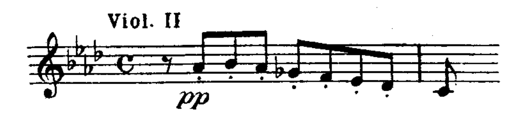


Le *Scherzo,* de construction normale avec *trio* à deux temps, ne doit pas être exécuté dans un mouvement trop vif au début, afin de pouvoir être accéléré ensuite. Le thème du *trio* est fondé sur la *quarte descendante,* qui provient du premier mouvement :
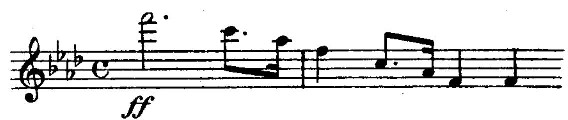


Une réexposition très abrégée du *Scherzo* enchaîne au mouvement suivant.

L'*Orage* est construit comme forme *lied* assez peu caractérisée : le dessin initial est une transformation rythmique et modale des triolets de l'*Andante* qui ont été cités ci-dessus (p. 110) :



Ce dessin est suivi de l'arpège descendant que nous avons signalé (p. 111) :



Ces deux éléments constituent tout le fond thématique de cette pièce, dont la tonalité, partant de *fa*, aboutit à la dominante *UT*, afin de s'enchaîner avec le Final.

Celui-ci, dont on connaît le thème principal (*a*) et l'élément complémentaire (*b*),  provenant l'un et l'autre des « personnages thématiques » du mouvement initial (p. 110), est en forme de Rondeau précédé d'une Introduction dialoguée entre la clarinette et le cor, particulièrement heureuse comme évocation de quelque beau rayon de soleil descendant sur la campagne après l'orage. Le *refrain* est exposé quatre fois, encadrant trois *couplets* assez développés : il faut remarquer la troisième exposition du *refrain* en forme de *variation ornementale* aux premiers violons, tandis que les seconds seuls rappellent le vrai rythme du thème, disposition que l'on rencontrera également dans la IVe section de l'*Andante* de la IXe Symphonie.

Septième Symphonie op. 92. — Dédiée au comte Fries. — Composée en 1812 : exécutée pour la première fois, à Vienne, en décembre 1813, en même temps que l'op. 91, *La Victoire de Wellington à la Bataille de Vittoria* : cette œuvre dans laquelle on a parfois voulu voir, tout à fait à tort d'ailleurs, une « Dixième Symphonie », est un véritable Poème Symphonique (voir ci-après, chap. VI) et doit être rangée parmi les moins bonnes de Beethoven. Bien entendu, ses gros effets de coups de canon et de chants nationaux soulevèrent l'enthousiasme de l'auditoire, qui fit à peine attention à la VII[e] Symphonie : la critique parle fort peu de celle-ci, au sujet de laquelle on cite seulement un article attribué à Weber, où l'auteur est jugé « mûr pour les Petites Maisons » (1) : les temps n'ont guère changé.

Le premier mouvement est précédé d'une longue Introduction, dont on retrouvera le dessin principal vers la fin de l'exposition, sans que l'on puisse y voir une véritable seconde idée, car c'est le rythme de la *première idée* qui absorbe à peu de chose près tout l'élément thématique de cette pièce : c'est fort justement que l'on a dit de cette Symphonie qu'elle était « toute rythmique » et que Wagner a voulu y voir « l'apothéose de la danse ». C'est en effet le rythme ♪ 𝄾 ♬ ♪ 𝄾 ♬ ♩ qui est tout dans cette œuvre. Tout le *développement* traite ce rythme exclusivement. La construction du mouvement initial ne présente aucune particularité : il faut remarquer le *développement terminal*, avec son espèce d'« alanguissement » du dessin servant de *second thème*, très intéressant.

C'est le célèbre *Allegretto* sur le rythme ♩ ♫ ♩ ♩ qui sert de mouvement lent à cette Symphonie : et c'est bien d'une pièce lente qu'il s'agit, car Schindler nous rapporte que l'auteur entendait l'indication du *tempo* comme signifiant *Andante quasi allegretto* : on se demande alors pourquoi ces termes beaucoup plus précis ne figurent pas sur la partition. Cette pièce peut être considérée comme une forme *Lied*, en *cinq sections* : la 1[re], la III[e] et la IV[e] contiennent le thème principal mineur, sous diverses formes (la IV[e] n'est même qu'une sorte de petit développement de ce thème) ; un second thème majeur occupe la II[e] et la V[e] section.

Le *Scherzo*, de forme normale avec un seul *trio*, n'a d'autre particularité que le choix de sa tonalité, FA, *tierce majeure grave de la tonique* principale LA ; c'est le seul exemple d'une tonalité aussi éloi-

(1) W. de Lenz, *op. cit.*, vol. II, p. 115.

gnée pour l'un des mouvements d'une Symphonie. On a vu que le thème initial, suivant l'habitude de l'auteur, était formé d'un arpège de l'accord de tonique (p. 109).

Le Final est du type S., en dépit de son aspect de Rondeau : sa *seconde idée* reproduit le rythme sautillant du premier mouvement ; le *développement* s'établit d'abord en UT et aboutit rapidement à une fausse rentrée en SI ♭, précédant de la manière la plus heureuse la véritable rentrée en LA. Un *développement terminal*, tiré principalement du dessin du *pont*, rehausse singulièrement la fin de cette Symphonie dont il est, sans contredit, le meilleur passage. Il faut souligner à l'exécution les appels de trompette avec leur attaque forte qui doit dominer tout l'orchestre : une brève modulation vers *si* ♭ provoque un brusque assombrissement, qui rend à la tonalité principale LA tout son éclat, par un moyen bien simple et du meilleur effet.

Huitième Symphonie op. 93. — Sans dédicace. — Composée en 1812 (1).

Cette Symphonie marque une tendance à revenir à l'antique forme de Haydn et Mozart, sans que l'on en ait jamais bien su la raison. Dans le premier mouvement, le *thème initial* (cité précédemment, p. 110) s'enchaîne au second thème à peu près sans transition ; ce *second thème* offre la particularité d'être exposé dans deux tons : *ré* et UT dans l'exposition initiale, SI ♭ et FA dans la réexposition. Le *développement* procède d'abord par les tons d'UT, de SI ♭ et de *ré*, où il marque un repos ; puis par les tons de plus en plus sombres de *sol*, *fa*, RÉ ♭ et SI ♭, sans doute dans le but de donner plus d'éclat à la rentrée en FA, bien que la disposition de l'orchestre semble contrarier cette tendance tonale. Il faut observer que les nuances indiquées sur la partition pour cette rentrée ne peuvent en aucun cas être exécutées à la lettre : le *fortissimo* ne s'applique qu'aux basses et bassons, tout le reste de l'orchestre devant nécessairement passer immédiatement au *piano* après l'attaque. Après la *réexposition* normale, un beau *développement terminal*, clôturé par un rappel du premier thème, complète dignement cette belle pièce.

L'*Allegretto* qui suit est à proprement parler un hors-d'œuvre, un simple divertissement sur un thème de chanson populaire allemande, avec une inflexion tellement exagérée vers la sous-dominante à la fin, que la cadence paraît conclure sur une dominante : une telle défectuosité, presque sans exemple chez Beethoven, est au contraire des plus fréquentes chez ses successeurs, Brahms notamment.

(1) W. de Lenz donne les années 1813-1814 comme dates de composition de cette Symphonie.

Après cet intermède, nous voici revenus au pompeux Menuet du temps de Haydn : on a vu (p. 110) comment le thème de ce Menuet semble se relier au thème initial de toute l'œuvre, par une disposition commune de l'accord parfait tonal. Ce sont les notes de cet accord et surtout les deux premières qui font l'essentiel de ce thème, ainsi que le souligne évidemment le renforcement de leur accentuation par les trompettes : l'insistance sur ce rythme initial ♪ 𝄾 ♩ à la fin du Menuet confirme cette observation. Le *trio*, avec son trait de clarinette dont l'allure n'est pas précisément « distinguée », nous semble évoquer quelque burlesque parade de foire (1).

Quant au Final, il est encore plus « du temps de Haydn » : en effet, le thème de son Refrain, que Beethoven affectionnait beaucoup, paraît-il, car il le chantonnait à chaque instant, est de Haydn lui-même. De tels « emprunts » ne scandalisaient personne en ce temps-là. Après un *couplet* formant *second thème*, selon le plan beethovénien (RS), et s'exposant en deux tonalités (*LA*♭ et *UT*, puis à la fin *RÉ*♭ et *FA*), suivi d'un *deuxième couplet* développement, où l'on peut voir à la rigueur une analogie thématique avec le rythme initial du Menuet, nous rencontrons un *troisième couplet*, de provenance étrangère comme le *refrain* lui-même : c'est le *Chant national Hongrois*, de Jean Hunyade, dont les notes longues servent de fond à un développement rythmique du thème de Haydn. Cette alliance Austro-Hongroise prépare la rentrée, fortement soulignée par la répétition du *la* des trompettes : le *refrain* se réexpose, avec une modulation en *fa* ♯, analogue à celle que nous avons signalée dans le développement de la Sonate op. 106 (2) ; le thème du *premier couplet* et le *refrain* reviennent une dernière fois, et une *coda* éclatante termine l'œuvre.

Neuvième Symphonie op. 125. — « Symphonie avec Chœurs », dédiée au roi de Prusse Frédéric Guillaume III.

— Composée de novembre 1823 à février 1824 : mais en ce qui concerne l'orchestration seulement, car l'œuvre était terminée très antérieurement à ces dates ; ses premières esquisses, notamment pour

(1) Dans notre ouvrage sur Beethoven (cité ci-dessus, p. 122) on trouvera, aux pages 70 et 71, une explication plausible, selon nous, de cette dualité d'impressions opposées, provenant sans doute de ces échos simultanés des « valses citadines » et des « chants paysans » qu'il entendait souvent, disait-il, au cours de ses promenades sur les bords du Schreiberbach et dans les sentiers du Kahlenberg. On en perçoit la trace très probable dans une dizaine d'œuvres qui furent toutes composées à cette époque de sa vie. V. I.

(2) Voir IIe liv., Ire partie, p. 277. W. de Lenz est très troublé par cette modulation qu'annonce la dominante *ut* ♯ : il appelle cette note « la note terrible de Beethoven » et déclare qu'il y aurait un livre à écrire sur elle.

le thème du Final avec Chœurs, remontent à 1807. Une première forme de ce thème apparaît dans une mélodie, datant de la première époque, intitulée *Soupir d'un homme qui n'est pas aimé*. On retrouve le même thème, plus rapproché de sa forme définitive, dans la *Fantaisie pour piano, orchestre et chœurs*, op. 80, exécutée en 1808 : la même modulation en *MI* ♭, appliquée, dans la IV[e] Variation du Final de la Symphonie, à l'idée des « étoiles » (« ... *über'm Sternenzelt* ») y apparaît déjà. Enfin, la plupart des esquisses tracées par l'auteur entre 1811 et 1815 se rapportent à cette Symphonie, dont l'élaboration fut méditée par Beethoven pendant près de *seize ans*.

— Editée chez Schott, qui la paya, dit Schindler, six cents florins à l'auteur (1).

Le premier mouvement de la IX[e] Symphonie ne s'écarte de la construction classique que par ses dimensions, ou pour mieux dire par l' « échelle » à laquelle ses éléments thématiques ont été conçus et exposés : c'est peut-être là une des raisons pour lesquelles cette pièce, sans être en aucune manière plus compliquée que beaucoup d'autres du même modèle, le mouvement initial de la Symphonie Héroïque par exemple, est demeurée longtemps lettre close, même pour un public relativement éclairé ; l'exposition des deux idées y est en effet d'une longueur inusitée, parce que les thèmes eux-mêmes sont très longs, surtout le second (2).

Cette *exposition* est précédée d'une Introduction très poétique de seize mesures où l'on voit apparaître peu à peu, aux diverses parties du quatuor, les éléments rythmiques du *premier thème* sur l'harmonie de la dominante : le véritable thème entre brusquement avec l'or-

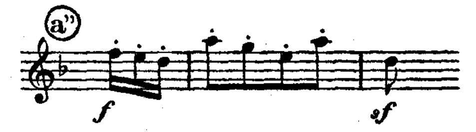
(1) Comme on pouvait s'y attendre, l'apparition d'une telle œuvre provoqua un véritable scandale, dans la critique tout au moins. « On dirait que la musique s'est proposé désormais de marcher sur la tête au lieu des pieds », dit galamment la *Gazette musicale* : et l'on daigne excuser l'auteur, en raison de sa surdité ; à Londres, on déplore seulement que l'œuvre ait été livrée à la publicité. Cependant, dès 1836, à Saint-Pétersbourg, Glinka est saisi d'admiration à sa première audition, nous dit W. de Lenz. Deux ans plus tard, en 1838, on l'entend à Paris, au Conservatoire ; mais, comme elle paraît longue, on a l'ingénieuse idée d'intercaler, entre les premiers mouvements et le Final, quelques numéros de « musique de genre », mélodies légères ou autres, pour faire prendre patience au public : l'œuvre est déclarée inintelligible, l'auteur est convaincu de folie totale, son Final est une « véritable marquetterie », c'est un « édifice construit pour les ornements au lieu d'être l'inverse », etc. Bref, pour être poli, on se borne à déclarer que l'auteur a « dépassé le but », mais que l'*inspiration* (!) manque totalement. Et cette hostilité a subsisté jusqu'à une époque beaucoup rapprochée de nous, car l'auteur de ce Cours se souvient encore du temps où, vers sa vingt-cinquième année, en 1874, il allait avec des camarades aux Concerts du Conservatoire applaudir énergiquement la IX[e] Symphonie, afin de répliquer aux bordées de sifflets qui accueillaient impitoyablement ses exécutions.

(2) Un phénomène analogue a dû se produire lors des premières auditions du *Prélude de Parsifal* : l'extension inaccoutumée du thème dit « du Graal » semblait le rendre inintelligible à beaucoup d'auditeurs.
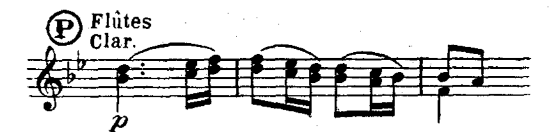
chestre complet, sur la tonique ; il est composé de deux éléments : le premier (*a'*) énonce, en un rythme grave et majestueux, l'accord parfait de tonique, comme on l'a noté déjà (p. 111) ;



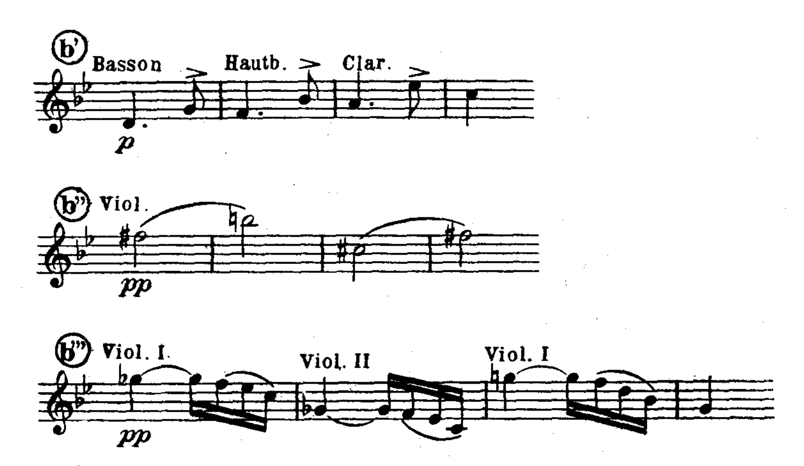
le second (*a"*) est plus doux et plus mélodique en raison des notes conjointes :



Après une exposition complète de ce thème, on voit reparaître l'Introduction, en nuance douce comme au début, mais cette fois sur la tonique ; puis les deux éléments *a'* et *a"* se répètent dans la force. Alors seulement apparaît le dessin du *pont*, où il est aisé de reconnaître l'annonce du thème du Final :
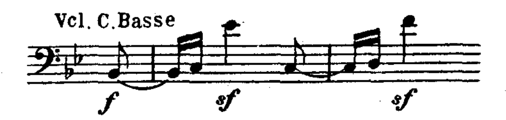


Cette transition extrêmement courte (six mesures) marque la première modulation depuis le début, et introduit la *seconde idée*, laquelle est au contraire fort longue ; on y distingue au moins *trois éléments* thématiques (*b'*, *b"*, *b'''*) et peut-être quatre :



On pourrait même y ajouter un dessin des basses nettement différent

des trois autres, mais très important aussi, quoi qu'en pensent beaucoup de chefs d'orchestre, qui négligent complètement de le mettre en valeur :



Ce passage est suivi d'un dialogue assez enchevêtré des instruments à vent, dont l'exécution légèrement ralentie, selon la recommandation de Wagner, est d'un excellent effet. Le rythme initial, disséminé comme dans l'Introduction, marque la fin de l'exposition, dont la reprise n'est pas indiquée bien qu'elle soit parfaitement possible : bientôt la tonalité de cet arpège descendant se modifie, pour atteindre la sous-dominante *sol*, où le *premier thème* est développé ; à cette première partie succède un passage en marche vers *ut*, traitant toujours le thème initial ; la troisième partie du développement repose sur le *second élément* (*a"*) de ce thème, d'abord en *ut*, puis en marche vers *la* ; c'est encore ce même élément qui fournit la quatrième partie, en *la* ; enfin reparaît, en FA, le dessin initial du *second thème* (*b'*), combiné avec les rythmes du premier et formant la cinquième partie, qui prépare la rentrée par un rappel de l'Introduction, sur la tonique. La *réexposition*, notablement abrégée, passe, sans répétition du *premier thème*, au *pont* et au *second thème*, qui entre en RÉ et suit un autre ordre de modulations que la première fois. C'est toujours l'arpège descendant de la première idée qui marque la fin de la réexposition ainsi que l'entrée du *développement terminal*, que l'on peut diviser en trois périodes : la première traitant le rythme initial du *premier thème* (*a'*), pour aboutir au dessin final (*b'''*) du *second thème* ; la deuxième formant une *pédale de dominante*, sur laquelle est traité le *second élément* (*a"*) du *premier thème* ; et la troisième consistant en une vaste *coda*, où le rythme initial devient un véritable *thème de marche funèbre*, exposé par les instruments à vent et accompagné par le quatuor, qui fait entendre un *tremolo* chromatique, grandissant peu à peu pour amener la cadence finale, par un rappel des deux éléments *a'* et *a"*. Il n'est pas inutile d'insister sur ces rôles respectifs des instruments, trop souvent méconnus par les chefs d'orchestre, qui semblent n'avoir même pas remarqué l'importance de cette « marche funèbre ».

Si l'on veut dégager de cette admirable pièce ce que nous avons appelé les *assises tonales* (p. 113), on constate que les tonalités où sont marqués ces véritables « points d'appui » sont, avec le ton principal, *ré*, le relatif de sa sous-dominante, SI♭, et la dominante de celui-ci, FA, lequel est en même temps le relatif majeur du ton principal ; ces

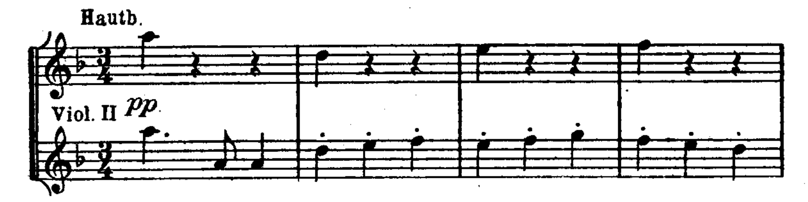
trois tonalités, *ré*, SI♭, FA, ont leurs toniques respectives sur des degrés formant entre eux un arpège harmonique, et non pas une succession mélodique conjointe : il en est de même, à peu près constamment, pour toutes les œuvres symphoniques de Beethoven comportant de vastes proportions ; ce principe, qu'il a consciemment appliqué, sinon formulé, doit être retenu comme essentiel à toute construction solide, au même titre que le principe de la gradation constante (soit vers les quintes ascendantes ou *dominantes*, soit vers les quintes descendantes ou *sous-dominantes*), pour l'ordre modulant des développements. Dans la pièce qui nous sert ici d'exemple, cet ordre est constamment orienté vers les sous-dominantes, procédant par conséquent par assombrissements gradués et successifs, et non pas par ces alternances d'ombre et de lumière si souvent défectueuses, que l'on rencontre dans beaucoup d'œuvres signées des noms les plus admirés.

La tonalité de la *dominante*, même lorsqu'elle sert à la première exposition de toute la seconde idée, comme il arrive dans les pièces classiques du mode majeur, ne doit pas être considérée comme faisant partie des véritables assises tonales : quelle que soit son importance, elle garde toujours son caractère de simple *oscillation de fonction* ou, si l'on préfère, d'élément de *cadence*. La dominante et la tonique sont trop étroitement liées entre elles pour que le passage, même prolongé, de l'une à l'autre apporte à la composition ce *changement d'état*, cette *translation* (1) qui constitue proprement la *modulation*. L'expérience prouve au contraire qu'il n'en est pas de même pour la *sous-dominante*, en dépit de sa position, exactement symétrique de celle de la dominante par rapport à une tonique donnée : son pouvoir modulant est beaucoup plus efficace, car il comporte même des dangers que nous avons déjà signalés (2) et que Beethoven avait certainement redoutés, puisqu'il savait y parer presque toujours : cependant cette particularité ne l'a point empêché d'user souvent de la sous-dominante comme assise tonale de ses pièces symphoniques.
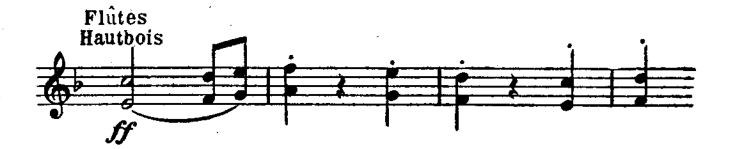
Le mouvement modéré (M), placé ici avant le mouvement lent (L), est un *Scherzo* très développé quoique de construction très simple : son principal intérêt est dans sa disposition orchestrale. Dès le début, on y remarque un procédé, alors nouveau, qui nous éloigne notablement des errements en usage chez Lully ou Rameau : ceux-ci ne pratiquaient guère le renforcement d'une ligne mélodique autrement que par le moyen de sa « doublure » continue par tel ou tel instrument.

(1) Voir à ce propos l'étude sur *Les trois États de la Tonalité* par A. SÉRIEYX (*Schola Cantorum*, 1907).
(2) Voir Ier liv., p. 131.

Ici, Beethoven inaugure le système du renforcement partiel, par *accents* soulignés sur chaque temps initial des mesures :



L'entrée suivante du thème aux altos est soulignée pareillement par la clarinette, et ainsi de suite (violoncelles avec basson et cor ; premier violon avec flûte). Ce procédé excellent, si utilisé depuis, réalise un progrès notable dans l'art de l'instrumentation ; ces entrées successives produisent même un exemple très typique du *crescendo par adjonctions* dont nous avons parlé précédemment (p. 65). Après la reprise du thème par l'orchestre entier, une sorte de second élément thématique apparaît :



Le rythme obstiné du premier thème, articulé *fortissimo* par le quatuor, rend presque impossible la mise en relief de ce dessin énoncé par les instruments à vent, si l'on observe la nuance écrite. Pour remédier à cet inconvénient, Wagner avait l'habitude de faire doubler tout le dessin par deux cors jouant *fortissimo*, sans préjudice de la partie de cors écrite par Beethoven. Quelle que soit en principe notre prévention relativement à ces retouches posthumes, nous sommes obligés de constater que l'effet de celle-ci était excellent. Toute cette première exposition est indiquée, suivant l'usage, avec une reprise *da capo* qui allonge exagérément cette pièce, déjà longue par elle-même : une sorte de développement apparaît alors, où le rythme obstiné du *Scherzo* est traité par entrées à distance inégale, tantôt de trois en trois mesures (*Ritmo di tre battute*), tantôt de quatre en quatre (*Ritmo di quattro battute*), en passant par les tonalités de *mi, la* et *FA*, jusqu'à la rentrée au ton principal où tout le thème se répète ; et ce développement lui-même avec sa réexposition est indiqué avec *da capo*, ce qui rendrait l'exécution véritablement fastidieuse, car le *trio* à $\frac{2}{2}$ qui intervient ici est encore suivi d'une répétition du *Scherzo* pour conclure. Le mouvement de ce *trio* est indiqué, par Beethoven lui-même, à une allure qui nous a longtemps semblé tout à fait impraticable : le nombre métronomique 𝅝 = 116,

qui donne aux quatre noires de cette mesure la même durée totale que celle des trois noires de la mesure à $\frac{3}{4}$ du *Scherzo* (𝅗𝅥. = 116) implique une accélération très notable, et des erreurs d'appréciation de cette espèce ne sont pas rares dans les annotations laissées par l'auteur lui-même, surtout dans la dernière période de sa vie. L'opinion qui avait prévalu consistait à n'appliquer cette accélération qu'aux quatre mesures servant de transition entre le *Scherzo* et le *trio* : nous sommes portés à croire aujourd'hui que c'est bien à tout le *trio* qu'il faut appliquer ce mouvement : à cette allure, il prend un caractère de joie exubérante qui semble bien dans l'intention de l'auteur (1), comme le confirme l'analogie évidente de son thème avec celui du Final avec Chœurs :



Seul, le soliste du hautbois peut se trouver « lésé » dans cette interprétation, qui restreint singulièrement son « petit effet » sur le trait :
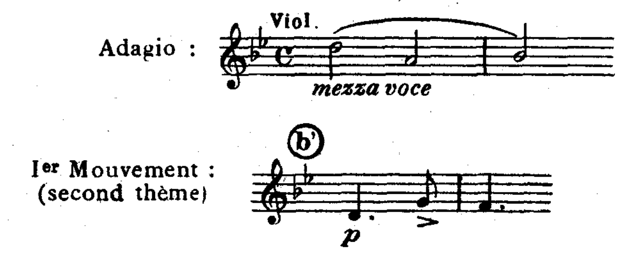


Ce même trait, repris en tierces par les deux bassons, est appuyé de deux en deux notes par le trombone selon le même procédé que nous venons de signaler ci-dessus (p. 143), et qui se reproduira ensuite textuellement lors de la reprise du *Scherzo* : celle-ci est encore indiquée avec *da capo*, et sa conclusion n'est marquée que par une réapparition des entrées alternées, à trois et à quatre mesures. Une brève *coda* à $\frac{2}{2}$, esquissant le thème du *trio*, termine la pièce.

Le mouvement lent est un grand *Lied* développé du type que nous avons désigné par les initiales LL (2). Il ne comporte pas moins de *sept* sections : bien que le thème principal y reparaisse avec diverses ornementations, comme dans l'*Andante* de la Ve Symphonie, on ne peut ranger cette pièce dans la catégorie des Thèmes variés proprement dits. La 1re section contient deux mesures d'Introduction, précédant le

(1) Pour peu que l'on ait étudié, comme nous l'avons fait, le texte manuscrit de Beethoven qui se trouve à la bibliothèque musicale de Berlin, cette intention ne peut être mise en doute. V. I.
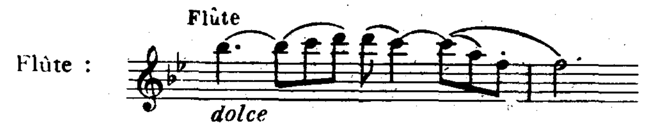
(2) Il faudrait même logiquement employer ici l'indication LLL, puisque le nombre des sections est de *sept* : le *Lied* redoublé, à cinq sections, étant désigné par LL, et le *Lied* simple par L.

thème, dont la cellule initiale semble être une inversion voulue de celle du second thème du premier mouvement :
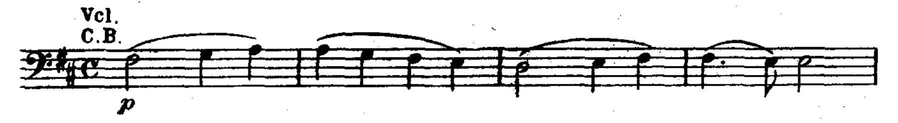


Le thème de cet *Adagio* est d'ailleurs très antérieur en date à la composition de la IXe Symphonie, car on en rencontre déjà comme une esquisse dans l'une dès *Bagatelles* pour piano, op. 33, qui remontent à 1802 : mais ici, la phrase est exposée en trois périodes, séparées par des répliques d'orchestre en *écho* ; la dernière de ces répliques est une sorte de *coda,* enchaînant brusquement au *second thème,* exposé en RÉ par les seconds violons et les altos à l'unisson, tandis que les premiers font entendre une sorte de *contresujet,* destiné à jouer un rôle important par la suite. La IIe section est une réplique de la 1re, contenant les deux mêmes thèmes : le premier au ton principal avec une variation ornementale aux violons, le second transposé en SOL, aux instruments à vent ; on pourrait donc considérer ces deux premières sections, qui contiennent les expositions, comme n'en formant qu'une seule, un peu comme, en architecture, ces deux colonnes jumelles qui supportent la même assise d'une grande voûte. La IIIe section figurerait ainsi cette voûte, se développant comme se développent les thèmes musicaux : dans ce développement, en MI♭, on rencontre une partie de quatrième cor assez surprenante : son étendue inusitée, depuis les sons « factices graves » les plus difficiles jusqu'à la région suraiguë de l'instrument, donne à penser que l'auteur savait pouvoir compter, pour l'interpréter, sur un exécutant hors ligne, circonstance qui, même dans nos meilleurs orchestres, ne se rencontre plus guère de nos jours. La IVe section, par une disposition analogue à celle du Final de la Symphonie Pastorale (voir ci-dessus, p. 135) traite le thème en forme variée, ou plutôt ornée par les violons, comme une sorte d'enluminure qui ne doit pas masquer à l'audition le thème lui-même, énoncé par les flûtes et les hautbois : vers la fin de cette section, la persistance des triolets conduit peu à peu au rythme plus saccadé qui caractérise les deux sections suivantes : Vcl. C.B. *f* La ve section affirme ce rythme pour introduire un développement de la cellule

initiale en *canon,* tandis que se poursuit là guirlande des violons. La VIe section reproduit exactement les mêmes dispositions, formant ainsi avec la précédente comme un autre double pilier qui supporterait l'assise opposée de la voûte centrale : il faut noter, dans cette VIe section, l'allusion, très précise cette fois, au thème du Final avec Chœurs qui va apparaître :



Une simple *coda* de six mesures forme la VIIe et dernière section de cette pièce, aussi satisfaisante pour l'esprit qu'elle est émouvante pour le cœur, ainsi qu'il arrive aux belles choses.

Le célèbre Final avec Chœurs n'est qu'un immense *Thème varié,* précédé d'une Introduction récapitulative, où reparaissent tous les motifs de l'œuvre, par un procédé alors nouveau, comme l'était le principe « cyclique » dont il est l'image, mais dont on a trop largement usé depuis. Ensuite apparaît, dans une quadruple exposition avec adjonction progressive d'instruments, le *thème* que toute l'œuvre a fait pressentir :



On ne peut se refuser à y reconnaître : 1° le dessin du *pont* (p. 140) dans le mouvement initial ; 2° le thème du *trio* du *Scherzo* (p. 144) ; 3° le dessin de la flûte, cité ci-dessus, dans la VIe section du mouvement lent.

Les premières mesures de l'Introduction se répètent alors, et un récitatif de *basse solo* prépare l'entrée des chœurs, qui reproduisent à leur tour le thème par quatre fois, la dernière avec une ornementation vocalistique. Des *sept variations* qui suivent, il y a peu de chose à dire au point de vue de la construction : c'est la variété des dispositions vocales et instrumentales qui en fait le principal intérêt : la Ire, en *si* ♭, est d'une allure guerrière ; la IIe, qui lui fait suite sans interruption, est une sorte de description, exclusivement orchestrale, de la « bataille » ; dans la IIIe, le thème reparaît aux voix : seul, l'accompagnement est modifié par l'agitation que lui ajoutent les *triolets* ; la IVe en mouvement lent (*Andante maestoso*) traite une sorte de *contre-sujet* du thème principal, en SOL, avec la fameuse modulation en *MI* ♭, dite « thème des étoiles », dont on trouve l'esquisse dans la *Fantaisie*, op. 80, ainsi que nous l'avons dit (p. 139) : c'est plutôt un développement

qu'une variation ; la Ve, en rythme ternaire à $\frac{6}{4}$, est reliée à une vaste transition modulante aboutissant à une *pédale de dominante,* où certaines duretés d'orchestre (*ut* ♮ des flûtes et bassons rencontrant l'*ut* ♯ des altos) feraient croire à une inadvertance de l'auteur); la VIe, de plus en plus agogique, semble rappeler par ses premières notes la deuxième phrase de l'*Adagio*; puis les vocalises se précipitent, et la VIIe variation rappelle une dernière fois, en mouvement très rapide, le *contre-sujet* traité en mouvement lent à la IVe ; on y retrouve la modulation provenant de la *Fantaisie*, op. 80, citée presque textuellement ; puis une brève conclusion, contenant des parties vocales suraiguës d'une grande difficulté, achève l'œuvre dans un déchaînement de tout l'orchestre, œuvre admirable sans doute, mais plus encore selon nous dans ses parties orchestrales que par l'adjonction des chœurs.

7. — LES ROMANTIQUES.

LUDWIG SPOHR.	1784 † 1859
FRANZ PETER SCHUBERT.	1797 † 1828
FRANZ LACHNER.	1803 † 1890
JAKOB LUDWIG FÉLIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY.	1809 † 1847
ROBERT ALEXANDER SCHUMANN	1810 † 1856

Ludwig SPOHR, dont nous avons cité, pour mémoire (p. 91), les Concertos pour violon, de forme classique, peut être rangé plutôt, en tant que symphoniste, parmi les Romantiques, au moins en raison de ses intentions : virtuose du violon, puis chef d'orchestre, il paraît avoir eu des visées fort au-dessus de ses moyens. Son instrumentation, assez recherchée, atteint rarement les effets auxquels elle prétend, et, en raison de cette confusion des genres qui fut la tare du Romantisme en général, la qualité de l'orchestre de Spohr n'est pas beaucoup meilleure du point de vue dramatique que du point de vue symphonique pur. Comme Beethoven, Spohr a laissé *neuf* Symphonies, dont la Cinquième est aussi en *ut mineur* : mais là s'arrête l'analogie :

Ire	Symphonie,	en *MI* ♭,	op. 20 ;
IIe	—	en *RÉ*,	op. 49 ;
IIIe	—	en *UT*,	op. 78 ;
IVe	—	en *FA*,	op. 86 ;
Ve	—	en *ut*,	op. 102 ;
VIe	—	en *SOL*,	op. 116 ;
VIIe	—	en *UT*,	op. 121 ;
VIIIe	—	en *sol*,	op. 137 ;
IXe	—	en *si*,	op. 143.

La plupart de ces Symphonies sont écrites dans la forme traditionnelle ; trois d'entre elles portent la trace d'intentions spéciales qui les apparentent au Poème Symphonique.

La IVe a pour titre général : *La Consécration de la Musique* (*die Weihe der Tönen*). Elle est en quatre mouvements, dont le premier représente « la Musique dans l'Antiquité » à l'aide de thèmes soi-disant antérieurs à notre ère ; le deuxième, un *Andante*, évoque sans beaucoup plus de fidélité « la Musique du moyen âge » ; le troisième est qualifié « Musique moderne », au sens que ce mot pouvait avoir pour un compositeur du début du XIXe siècle ; et le quatrième pourrait nous apprendre pareillement comment l'auteur concevait « la Musique de l'Avenir » : imprudente « anticipation » (1).

La VIIe Symphonie est écrite pour *deux orchestres*, avec le titre : *Le terrestre et le divin dans la Vie des Hommes* (*Erdisches und Göttisches im Menschenleben*). Dans ces deux Symphonies, la forme traditionnelle est gravement altérée en raison du « programme poétique », phénomène dont nous constaterons souvent par la suite les déplorables conséquences.

La IXe Symphonie, reprenant l'antique allégorie des quatre *Saisons* (*die Jahreszeiten*) représentée par ses quatre mouvements, n'a guère de romantique que son titre.

Franz SCHUBERT (2), l'auteur de ces impérissables *Lieder* dont la beauté défie les années, s'est montré dans la Symphonie ce qu'il fut dans la Sonate, ce qu'il sera dans la Musique de Chambre : le génial créateur de thèmes dont il ne peut réussir à faire une œuvre. Des *huit* Symphonies qu'il a laissées, les six premières ne sont que des esquisses de jeunesse, dont il devait se désintéresser lui-même en avançant en âge ; la VIIe, en UT, figure encore parfois dans nos programmes, ainsi que la VIIIe en *si*, demeurée *inachevée*, non pas, comme on l'a trop laissé croire, parce que la Parque impitoyable aurait tranché prématurément le fil des jours de l'auteur, mais plus prosaïquement parce que celui-ci, sans illusion sur sa propre impéritie, avait renoncé à continuer une œuvre qu'il se sentait incapable de mener à bien. En dépit de ses thèmes charmants et d'un orchestre par instants très poétique, l'inexistence d'un plan tonal et de développements ordonnés montre trop bien en quoi l'auteur eut raison d'abandonner sa tentative.

(1) Aux temps lointains où l'auteur de ce COURS occupait les modestes fonctions de timbalier à l'Orchestre Colonne, il se souvient d'une lecture de cette Symphonie qui ne donna pas grande satisfaction aux lecteurs.

(2) Voir IIe liv., Ire partie, p. 402

Franz LACHNER, connu comme organiste, comme chef d'orchestre et surtout comme ami intime de Schubert, ne peut vraiment être qualifié « élève » d'un musicien aussi dénué de toute aptitude à l'enseignement. Compositeur très fécond, il n'a pas laissé moins de cent quatre-vingt-dix œuvres, parmi lesquelles on trouve *huit* Symphonies, dont la meilleure est l'op. 52, dite *Sinfonia appassionata* : ni l'orchestre ni la forme n'offrent de particularités à signaler.

Il faut noter aussi, du même auteur, *sept Suites* instrumentales, où il tente de rajeunir la forme Suite classique en l'adaptant à l'orchestre. Le style de Lachner n'est pas sans quelque analogie avec celui de Schumann.

Félix MENDELSSOHN (1) est l'auteur de *cinq* Symphonies, dont la forme tout à fait classique ne porte aucune trace de recherche nouvelle : leur construction est très soignée; l'orchestre, identique à celui de Beethoven mais toujours élégamment traité, recouvre d'un voile souvent agréable une impersonnalité d'idées à peu près constante :

Ire	Symphonie,	en *ut*, op. 11 ;
IIe	—	en *SI ♭*, op. 52, intitulée *Lobgesang* et dite en français *Symphonie-Cantate*, en raison des Chœurs qui y sont adjoints : cette Symphonie est en *cinq mouvements* ;
IIIe	—	en *la*, op. 50, dite *Écossaise* ;
IVe	—	en *LA*, op. 90, dite *Italienne* ;
Ve	—	en *RÉ*, op. 107, dite *Réformation-Symphonie*, en raison de l'emploi des Chorals de Luther qui y sont cités.

Robert SCHUMANN (2), dans les *quatre* Symphonies qu'il nous a laissées, témoigne au contraire d'un effort notable pour en modifier la forme; mais cet effort, très intéressant en lui-même, est desservi, tant par une connaissance insuffisante des principes de la construction thématique et tonale, que par une inhabileté dans l'écriture orchestrale, dont il était d'ailleurs parfaitement conscient : son humble déférence à l'égard de Mendelssohn en cette matière en fait foi. On sait en effet que le manuscrit du mouvement initial de sa Ire Symphonie est hérissé de retouches à l'encre rouge, qui sont de la main de l'auteur de la *Symphonie Italienne*, en qui Schumann avait la plus grande confiance. Et les améliorations qui rehaussent l'instrumentation de ce mouvement, par rapport aux trois autres, donnent à penser que cette confiance était pleinement justifiée.

La Ire Symphonie, en *si♭*, op. 38, fut écrite entre 1837 et 1840,

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 406.
(2) Voir IIe liv., Ire partie, p. 411.

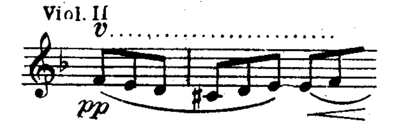
c'est-à-dire à peu près en même temps que la IVe, dont la composition remonte à 1841, bien qu'elle ne dût paraître que dix ans plus tard.

La IIe Symphonie, en *ut*, op. 61, s'éloigne déjà notablement de la forme traditionnelle ; mais on peut se demander si cette tentative est très consciente chez l'auteur : quant à l'effet obtenu, on doit reconnaître qu'il n'est pas très satisfaisant.
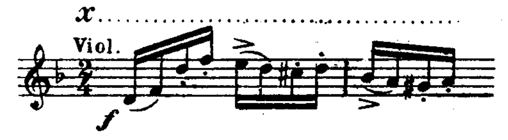
La IIIe Symphonie, en *mi* ♭, op. 97, dite *Symphonie Rhénane,* est donc la dernière en date comme composition : elle comporte *cinq mouvements* au lieu de quatre, renouvelant en ceci la tentative de Spohr, mais avec plus de bonheur. Un important épisode en *mi* ♭, dit « des trombones », y marque une intention descriptive suggérée par l'assistance à la cérémonie d'un sacre d'évêques dans la cathédrale de Cologne ; il est intercalé entre le mouvement lent et le Final. Cette page magistrale, qui procède des anciens *Chorals variés* de Bach, est assurément parmi les plus riches et les plus émouvantes que nous ait laissées l'immortel auteur des *Lieder.*

La IVe Symphonie, en *ré,* op. 120, orchestrée et terminée en 1851, est en réalité, comme nous l'avons vu, antérieure de dix ans, et remonte à l'époque de la Ire, comme composition tout au moins. L'intention d'y réaliser une tentative de construction *cyclique* est évidente ; cet effort, alors entièrement nouveau, mérite d'être signalé, encore que le résultat en soit assez défectueux, les aptitudes constructives de l'auteur n'étant malheureusement pas à la hauteur de son dessein. Quatre motifs conducteurs, que nous désignons suivant notre usage par les dernières lettres de l'alphabet (*v, x, y, z*), circulent dans toute l'œuvre.
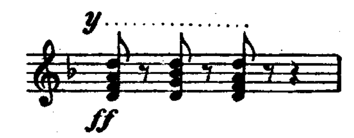
Le thème *v,* exposé au début, reparaîtra dans le mouvement lent et dans le *Scherzo* :



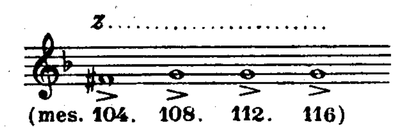
Le thème *x* fournit l'idée à peu près unique sur laquelle repose tout le mouvement initial, et reparaît dans le Final comme dessin d'accompagnement :



Les trois accords *y,* exposés d'abord dans un ton éloigné, au cours du développement du mouvement initial, feront le fond du Scherzo et reparaîtront dans le Final également :
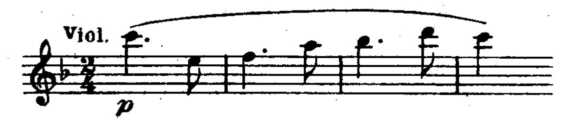


Enfin, quatre appels de trombone (z), sont exposés une première fois dans le mouvement initial, avant la réexposition :



Rappelés dans le Final, sur d'autres degrés et avec d'autres harmonies, ils y serviront de conclusion, d'abord à l'exposition, puis au développement terminal.

Assurément, avec ces éléments thématiques excellents et très caractéristiques, il y avait moyen de construire une œuvre de premier ordre ; mais il eût fallu pour cela posséder aussi cette puissante logique tonale dont Beethoven avait pourtant donné l'exemple. Longtemps encore, cet exemple devait demeurer lettre morte, car la plupart des Allemands et des Russes qui, au XIXe siècle, ont pris Beethoven comme modèle à peu près constant, semblent avoir à peine entrevu la rigueur de ses principes, tant en ce qui concerne l'opposition entre les expositions et les développements, que, dans ceux-ci, l'ordre inflexible des tonalités choisies. Nul n'avait constaté ni formulé jusqu'alors cette vérité bien connue de nos lecteurs : « La structure tonale est le principe fondamental et vital de toute œuvre de musique (1). »

Une belle Introduction, par le thème *v*, ouvre magistralement cette Symphonie et conduit au mouvement initial, qui repose presque exclusivement sur le thème *x*, comme sur une idée unique : toute la partie qui doit contenir l'*exposition* exploite ce *seul thème*, présenté deux fois avec un bref développement intermédiaire occupant la place du *pont*. Comme la reprise traditionnelle de toute cette exposition est indiquée, nous sommes donc en présence d'une sorte de « personnage unique » agissant pour son propre compte, au lieu d'entrer en conflit ou en opposition avec un personnage antagoniste. Celui-ci, si tant est qu'il existe, est représenté par une sorte de *seconde idée* au ton relatif FA :

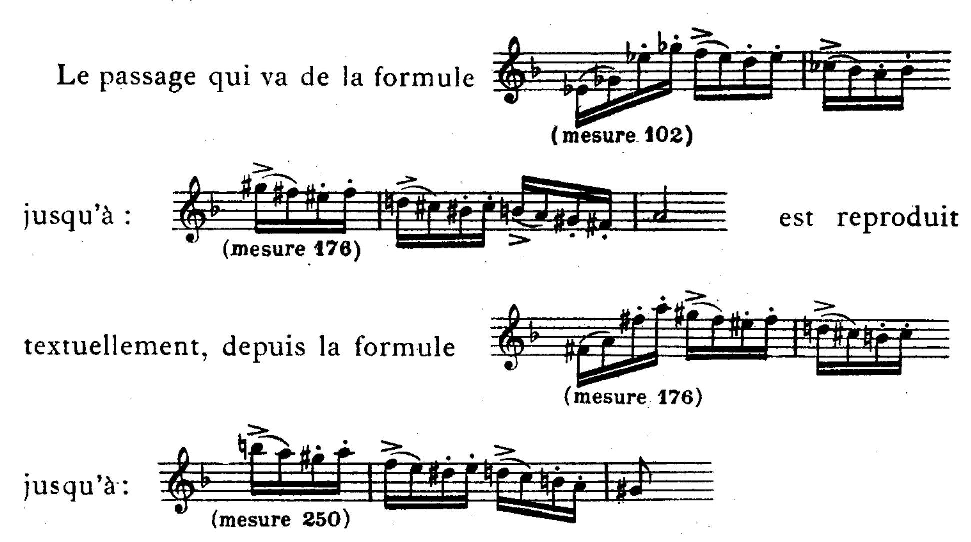


Mais c'est seulement dans le courant du *développement*, après une

(1) César FRANCK. Voir IIe liv., 1re partie, p. 261.

modulation en *mi* ♭, et une première apparition, en RÉ ♭, des trois accords *y*, que l'on rencontrera ce nouveau motif : dès lors, il devient presque impossible de discerner si ce dessin, qui module immédiatement de FA à LA, est ou non un *thème constitutif* du morceau : toutefois, lors de la *rentrée* au ton principal RÉ de ce même dessin, substitué au thème initial (*x*), nous serons bien forcés d'y voir une véritable *seconde idée* ; car, au cas contraire, cette rentrée prendrait l'aspect d'une continuation du développement. L'emploi de cette seconde idée embryonnaire est rendu plus défectueux encore par son instabilité tonale : aussitôt après son exposition incomplèle en FA, puis en LA, le développement du thème initial *x* se poursuit, et tout ce développement, qui ne compte pas moins de soixante-quatorze mesures, est ensuite *intégralement transposé,* une tierce plus bas, sans aucune modification.

Le passage qui va de la formule jusqu'à : est reproduit textuellement, depuis la formule jusqu'à:
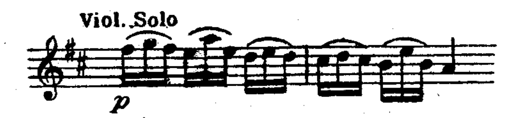


Le motif qui sert de *seconde idée* y est exposé par conséquent dans deux nouvelles tonalités, ce qui en augmente encore l'indétermination tonale. Une sorte de *pédale de dominante* où reparaît le rythme des trois accords *y* bientôt suivi des appels de trombone *z* à peine esquissés, termine ce développement instable, et la rentrée s'opère par le dessin servant de *second thème,* le premier, trop abondamment exploité dans le développement, paraissant désormais fastidieux (1). Il s'ensuit que cette *réexposition* tronquée paraît trop courte et insuffisamment caractérisée, malgré les efforts de l'auteur pour donner plus d'ampleur à

(1) Nous avons signalé un défaut analogue dans la construction des Sonates de F. Chopin (IIe liv., Ire partie, p. 408). Le véritable parti pris de cet auteur en faveur de la *réexposition par la seconde idée*, apparaissant pareillement dans *toutes* ses Sonates, semblerait contredire notre accusation d'impuissance à se servir de ses matériaux thématiques : ce serait bien là au contraire un essai, plus ou moins heureux, de modification des usages classiques.

cette seconde idée, dans une péroraison un peu banale, avec un rappel des trois accords *y* en manière de conclusion. Bien qu'il y ait toujours quelque outrecuidance à vouloir réformer l'œuvre d'un autre, on peut penser que le manque d'équilibre indéniable de cette pièce eût été très atténué par une exposition initiale complète, présentant selon la tradition les deux idées destinées à être ensuite développées.

Le mouvement lent, intitulé *Romance,* est en forme *Lied* simple, en *trois* sections. Une transformation du thème de l'Introduction (*v*) en constitue le fond : elle est présentée d'abord par le hautbois dans une mesure à $\frac{3}{4}$, et reproduite ensuite au quatuor tout en gardant son rythme propre à $\frac{6}{8}$; il en résulte une combinaison rythmique charmante. La section centrale, avec reprise suivant l'usage traditionnel, traite le même rythme (*v*) en triolets et en mode majeur :



Puis le thème initial mineur reparaît, avec une inflexion vers sa *sous-dominante* d'un effet assez heureux, en raison de son mode qui rend tout à fait opportune cette sorte de *plagale,* cadence mineure normale comme on sait.

Le *Scherzo,* construit sur les trois accords *y,* reproduit par conséquent leur cadence plagale. Dans le *trio,* en *si♭,* apparaît une nouvelle disposition très heureuse à *trois temps* du dessin qui était en *triolets* dans la section centrale de la *Romance* ; après une reprise de ce *Scherzo* et de ce *trio,* une *coda,* qui s'efface peu à peu, s'enchaîne à un petit *épisode dramatique,* avec rappel du dessin agogique (*x*), servant en même temps d'Introduction au Final.

Ces deux pièces centrales, sans doute en raison de la simplicité de leur construction, sont de beaucoup les meilleures de toute la Symphonie.

Le Final expose un *premier thème,* éminemment *cyclique,* car il est formé des trois accords *y* complétés par le dessin agogique *x.* Un véritable *pont* mélodique sert de transition pour amener le *second thème* très net et débutant normalement :



Jusqu'ici, cette exposition est incomparablement mieux assise que celle du mouvement initial ; mais des modulations prématurées et sans ordre suivies d'une redite du *même thème* dans le *même ton,* nuisent à sa

conclusion, à laquelle succéderont bientôt les quatre appels de trombone (*z*) comme dans le premier mouvement. Dans le *développement* qui, comme la première fois, repose presque exclusivement sur la première idée, l'orchestre, assez analogue à celui du *Scherzo* de la IXe Symphonie de Beethoven, procède par accents sur les notes essentielles de la mélodie principale, ce qui lui donne un intérêt particulier, assez rare chez Schumann. Après une suite d'entrées fuguées, on y rencontre, aux altos doublés par un cor, une vague *augmentation* du rythme du *second thème* :



Le dessin du *pont* termine le développement et prépare la *réexposition*, laquelle, sans doute pour la même raison que dans le premier mouvement, procède par le *second thème* entrant immédiatement, sans rappel du premier. Cette dérogation aux usages serait ici sans inconvénient si ce second thème, avec ses modulations en quelque sorte contradictoires l'une de l'autre, ne semblait pas piétiner sur place : ce n'est donc pas le principe de la réexposition par le second thème qui nous paraît ici discutable, mais bien plutôt la qualité du thème réexposé. Ce qui suit cette réexposition tronquée est une grande *coda* de style un peu grandiloquent, plutôt qu'un véritable *développement terminal* : on y entend une phrase nouvelle, sans rapport bien net avec l'œuvre, mais elle entre trop tard à notre sens ; une dernière apparition des appels de trombone et un *accelerando* très « final d'opéra » n'ajoutent aucun intérêt à cette pauvre péroraison. Une fois de plus, l'inexpérience technique de la construction trahit lamentablement ce génie créateur de thèmes qui demeurent admirables. Le choix des tonalités dont le retour fréquent devrait marquer les *assises tonales* de cette Symphonie contribue encore à affaiblir sa structure, au lieu de la renforcer : *ré*, puis *ré*♭, *mi*♮ et *ré* ne présentent pas entre leurs toniques respectives cette relation harmonique consonnante qu'un Beethoven n'eût pas manqué de préférer. Sans doute, c'est que le hasard seul aura guidé ce choix : mais n'avons-nous pas dit qu'en matière de composition, musicale ou autre, « rien ne doit être laissé au hasard » ?

Ce n'est pas l'orchestration qui peut compenser ces lacunes, car nous savons trop que Schumann n'est pas l'homme de l'orchestre. Son écriture est lourde, maladroite, procédant le plus souvent par doublures entre instruments de familles différentes, sauf l'heureuse exception que nous avons signalée dans le développement du Final. Un véritable abus des trombones, doublés par les bassons ce qui les

alourdit encore, se rencontre partout dans l'œuvre de Schumann. Il faut noter aussi que le *cor à pistons* (*Ventilhorn*), inauguré par Mendelssohn dans sa *Symphonie Écossaise*, a pris sa place définitive dans l'orchestre de Schumann. Sa IVe Symphonie est pourtant la mieux disposée des quatre : la *Romance* et le *Scherzo* sont même ce que l'auteur a le mieux orchestré dans toute son œuvre. Par contre, le Final est tout à fait inférieur sous ce rapport : bien des détails font penser à une transcription de dessins pensés pour le piano. En somme, on ne peut tirer aucun enseignement utile de l'étude des partitions de Schumann, au point de vue de l'instrumentation (1). Ses tentatives de construction cyclique au contraire, bien que mal réalisées, peuvent donner d'intéressantes indications. Quant à la plupart de ses thèmes, il faut souhaiter qu'ils servent de modèle aux symphonistes de tous les temps et de toutes les écoles.

8. — LES MODERNES ALLEMANDS ET RUSSES.

JOSEPH JOACHIM RAFF.	1822 † 1882
ANTON BRÜCKNER.	1824 † 1896
ANTON RUBINSTEIN.	1830 † 1894
JOHANNES BRAHMS.	1833 † 1897
ALEXANDRE PORPHIRIEWITCH BORODINE . . .	1834 † 1887
JOHANN SEVERIN SVENDSEN.	1840 † 1911
PIERRE ILJITCH TCHAÏKOWSKY.	1840 † 1895
GUSTAV MAHLER.	1860 † 1911
ALEXANDRE CONSTANTINOWITCH GLAZOUNOW. .	1865

Joachim RAFF (2) se signale toujours par l'abondance de ses œuvres, beaucoup plus que par leur intérêt : il n'a pas écrit moins de *onze* Symphonies, dans lesquelles, en dépit de ses hautes prétentions à la nouveauté, on ne trouve véritablement aucune innovation digne d'être remarquée, ni comme forme, ni même comme instrumentation. Seuls les titres de certaines d'entre elles marquent une tendance vers la « musique à programme » : mais cette velléité de Poème Symphonique n'influe pas notablement sur leur construction, demeurée classique :

(1) Par une anomalie dont on ne voit pas bien la raison, la disposition des instruments, sur la partition de cette Symphonie, est ainsi modifiée : la ligne supérieure porte la partie de timbales ; viennent ensuite (en descendant) : les trompettes, les cors, les flûtes, les hautbois, les bassons, les trombones ; puis le quatuor à cordes dans son ordre traditionnel. C'est, à notre connaissance, le seul exemple de cette disposition insolite dans la musique du siècle dernier.

(2) Voir IIe liv., Ire partie, p. 414.

Ire Symphonie, op. 90, intitulée *Patrie* (*Vaterland*) et divisée en *cinq* mouvements au lieu de quatre ;
IIe — en *UT*, op. 140 ;
IIIe — op. 153, intitulée *Dans la Forêt* (*Im Walde*), l'une des plus connues (1865) ;
IVe — en *sol*, op. 167 ;
Ve — en *MI*, op. 177, intitulée *Lénor* ;
VIe — en *ré*, op. 189, divisée en *six* mouvements représentant allégoriquement l'*Histoire de l'Homme*, sa vie (*gelebt*), ses efforts (*gestrebt*), ses souffrances (*gelitten*), ses luttes (*gestritten*), sa mort (*gestorben*), son ensevelissement (*umgraben*) ;
VIIe — en *SI*♭, op. 201, intitulée *Dans les Alpes* (*In der Alpen*) ;
VIIIe — en *LA*, op. 205 : *Chant de Printemps* ;
IXe — en *mi*, op. 208 : *L'Été* ;
Xe — en *fa*, op. 213 : *L'Automne* ;
XIe — en *la*, op. 214 : *L'Hiver* ;

Ces quatre dernières Symphonies forment une sorte de « cycle » des saisons et se complètent mutuellement, bien que pouvant être entendues séparément.

Anton BRÜCKNER, Autrichien, fut d'abord enfant de chœur, puis maître de chapelle et organiste dans diverses églises, avant d'arriver à Vienne, où il fut nommé, en 1867, organiste de la chapelle de la Cour et professeur au Conservatoire ; émule et quelque peu rival de Brahms, il subit jusqu'à l'excès l'influence wagnérienne, pour le plus grand dommage de sa musique essentiellement symphonique. Nous aurons souvent à constater les effets néfastes de cette transposition inconsidérée dans le domaine de la Symphonie de principes d'ordre dramatique, excellents au théâtre. Traiter la Symphonie comme le Drame est une erreur capitale ; et l'admiration motivée que nous professons pour les chefs-d'œuvre dramatiques de Wagner ôte toute apparence de partialité à la juste critique que nous élevons ici contre l'intrusion de ses errements dans la Symphonie. Possédant à fond la technique du contrepoint et de l'orchestre, Brückner écrivit des ouvrages symphoniques sans grand relief, mais toujours équilibrés, tant qu'il ne connut point Wagner. Depuis lors, il semble avoir voulu aborder le genre dramatique, tout en restant dans le cadre symphonique : le résultat fut que ses œuvres sont demeurées aussi défectueuses en tant que Symphonies que comme Poèmes Symphoniques, n'étant, à dire vrai, ni l'un ni l'autre.

Les Symphonies de Brückner sont au nombre de *huit*, parmi lesquelles la plus connue est la VIIe, en *MI*, qui date de 1885. Son orchestre est disposé comme celui de Wagner, avec les pupitres d'instruments à vent en trois parties, et l'adjonction d'une basse-tuba aux cuivres, à partir de la VIe Symphonie. Les idées musicales étant généralement peu caractérisées, tout l'effort du compositeur porte sur le développement

orchestral, ce qui est manifestement insuffisant : car, en dépit des plus curieux jeux de timbres, il va de soi que l'intérêt des développements dépend, avant toute chose, de la qualité des idées développées.

Anton RUBINSTEIN (1) est l'auteur de *six* Symphonies, dont la forme est tout à fait classique, à part quelques tentatives de rénovation peu réussies ; leur disposition orchestrale n'offre aucune particularité notable :

Ire	Symphonie	en *FA*, op. 40 ;
IIe	—	op. 42, dite *L'Océan*, la seule qui soit un peu connue : sa particularité consiste dans la multiplicité des mouvements qui sont au nombre de *sept* ;
IIIe	—	op. 56 ;
IVe	—	op. 95, dite *dramatique* ;
Ve	—	op. 107, dite *funèbre* ;
VIe	—	en *la*, op. 111.

Johannes BRAHMS (2) a laissé *quatre* Symphonies de forme classique qui, malgré leurs qualités, apportent une vérification déplorable à ce que nous venons de constater à propos de Schumann et de sa méconnaissance des principes beethovéniens quant à l'ordre tonal. Les développements de Brahms, remplis de détails charmants en eux-mêmes, sont presque toujours fastidieux dans leur ensemble, en raison d'un désordre des modulations qui peut assez bien être comparé à ces « fautes de perspective » qui gâtent d'excellents tableaux. L'orchestre de Brahms a les mêmes défauts, souvent aggravés, que celui de Schumann : il procède par doublures intégrales entre les différents timbres, ce qui le rend pâteux et lourd.

Ire	Symphonie,	en *ut*, op. 68 ;
IIe	—	en *RÉ*, op. 73 ;
IIIe	—	en *FA*, op. 90 ;
IVe	—	en *mi*, op. 98.

Alexandre BORODINE, Russe, fut médecin militaire et professeur à l'Académie chirurgicale de Saint-Pétersbourg : ami de Balakirew et de Liszt, il mourut prématurément, laissant un petit nombre d'œuvres, dans lesquelles on voit la marque d'une personnalité intéressante et cultivée. On a de lui *deux* Symphonies de forme classique, l'une en *MI*♭, l'autre en *si*.

Johann SVENDSEN, Norvégien, étudia, malheureusement pour lui,

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 415.
(2) Voir IIe liv., Ire partie, p. 415.

au Conservatoire de Leipzig, tout comme son compatriote Grieg : l'un et l'autre illustrent pleinement le jugement que nous avons formulé sur cette institution, à propos de son fondateur Mendelssohn (1). Violoniste virtuose, Svendsen est l'auteur de *deux* Symphonies, l'une, en RÉ, op. 4, l'autre, en *si*♭, op. 15.

Pierre TCHAÏKOWSKY, que les Russes revendiquent comme une de leurs gloires nationales, est, par la forme de son art aussi Allemand que les précédents, bien que sa formation musicale ait été faite entièrement en Russie, sous la direction de Rubinstein. D'abord licencié en droit, puis fonctionnaire du ministère des finances, il embrassa tardivement la carrière musicale. Des *sept* Symphonies que les catalogues lui attribuent, on connaît à peu près exclusivement celle en *si*, dite *Pathétique*, op. 74, remarquable surtout par sa longueur.

Gustav MAHLER, originaire de Bohème, fit la plus grande partie de sa carrière comme chef d'orchestre, d'abord à Hall, puis à Laibach, à Olmütz, à Cassel, à Prague, à Buda-Pesth, et enfin à l'Opéra de Vienne où il resta pendant plus de vingt ans. Il a laissé *neuf* Symphonies :

Ire	Symphonie	en *RÉ* (1891) ;
IIe	—	en *ut* (1895), avec chœur et alto solo ;
IIIe	—	en *ré* (1896), avec chœur de femmes et d'enfants, et alto solo ;
IVe	—	en *SOL* (1901), avec soprano solo ;
Ve	—	en *ré* (1904) ;
VIe	—	en *la* (1906) ;
VIIe	—	en *mi* (1908) ;
VIIIe	—	en *MI*♭ (1910), avec soli et trois chœurs ;
IXe	—	en *ré* (1912), posthume.

Malgré leur qualification, une bonne partie de ces ouvrages, où ne manquent ni l'habileté orchestrale ni un certain sens de la grandeur, sont de véritables Cantates ; les autres s'apparentent plutôt au Poème Symphonique qu'à la Symphonie proprement dite.

Alexandre GLAZOUNOW, né à Saint-Pétersbourg et élève de Rimsky-Korsakow, est l'auteur de *sept* Symphonies, dont nous connaissons la première en *fa* ♯, op. 5, qui date de 1885 : elle est dans la forme classique.

Sans doute, les auteurs et les œuvres que nous citons ici sont loin de constituer à eux seuls toute l'histoire de la Symphonie dans les pays du Nord, depuis les Romantiques. Nous ne prétendons nullement établir

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 406.

une sorte de « statistique documentaire » ; il s'agit seulement pour nous de signaler les auteurs et les ouvrages les plus représentatifs des tendances particulières à la musique de ces pays, ainsi que les principales tentatives de modification ou de rénovation de la forme Symphonie. Comme on a pu le voir, c'est toujours dans le sens d'une fusion ou, plus exactement, d'une « confusion » avec le Poème Symphonique que s'est appliqué l'effort des Modernes Allemands et Russes, chaque fois qu'ils ont voulu s'éloigner, en matière de construction thématique et tonale, des principes beethovéniens. De plus en plus pénétrés par le « Romantisme », ils ont demandé à la littérature, à la poésie et même au symbolisme, un élément extra musical et surtout extra symphonique, puisqu'il fait dépendre la forme et l'enchaînement tonal d'un « programme » que, seule, la parole chantée justifierait : la profonde emprise exercée sur eux par le prestige du « Drame wagnérien » devait accroître encore cette transformation de l'art symphonique allemand, au point de le faire disparaître presque entièrement, au bénéfice d'un art dramatique qui connut, en Wagner, son apogée.

Par une réaction toute naturelle, telle qu'il s'en produit presque toujours en pareil cas, l'École française moderne, instaurée par l'œuvre immortelle d'un César Franck, allait reprendre, pour les enrichir de conséquences insoupçonnées, les méthodes beethovéniennes, incomprises ou oubliées par la plupart de ceux qui se croyaient ses successeurs : et la Symphonie pure allait recevoir une impulsion nouvelle dans cette École, tandis qu'elle tendait à perdre tous ses caractères distinctifs dans les pays qui avaient assisté à son éclosion et à son admirable floraison.

9. — LES FRANÇAIS MODERNES.

César Auguste Franck	1822 † 1890
Edouard Victor Antoine Lalo. . .	1823 † 1892
Charles Camille Saint-Saëns. . .	1835 † 1921
Paul Marie Théodore Vincent d'Indy.	1851
Ernest Chausson.	1855 † 1899
Jean Guy Ropartz.	1864
Paul Dukas.	1865
Albéric Magnard.	1865 † 1914

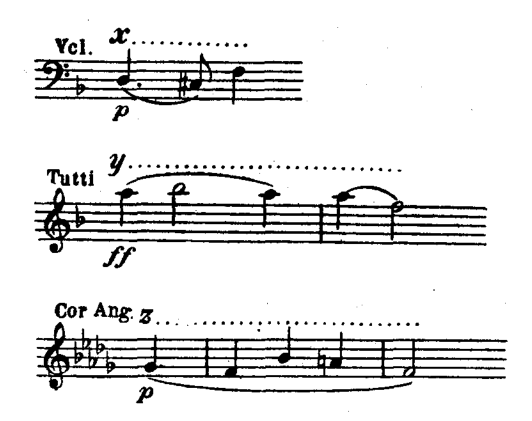
César FRANCK (1), exactement contemporain de Raff, n'a pas laissé comme lui onze Symphonies, mais *une seule*, dans laquelle on

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 422.

peut dire qu'il y a plus d'invention musicale que dans toute l'œuvre de son prolixe confrère d'Outre-Rhin ; et ce simple rapport numérique peut servir de base pour apprécier la différence profonde qui sépare du « pays de la qualité » le « pays de la quantité ».

La Symphonie de Franck, en *ré*, ne porte pas de numéro d'œuvre : elle fut composée en 1885 et 1886, et exécutée pour la première fois en 1887, à Paris (1). Elle est dédiée à Henri Duparc.

Comme dans la Sonate pour piano et violon, *trois motifs cycliques* (x, y, z) concourent à la construction de cette Symphonie :



C'est le motif x qui commande toute l'œuvre, dont il est, pour ainsi dire, l'*alpha* et l'*oméga* puisqu'on le retrouve également dans les trois premières notes du motif z ; on ne peut se dispenser de remarquer l'analogie frappante de ce motif avec celui du Final du XVI[e] Quatuor de Beethoven : *Muss es sein ?* Cependant, sauf ce dessin initial, la composition de ces deux œuvres n'a rien de commun : on aurait donc tort de voir en ceci une pensée d'imitation ou un défaut de personnalité. La valeur d'une œuvre ne dépend aucunement de ces similitudes fortuites, plus fréquentes qu'on ne le croit : elle réside dans l'art avec lequel un motif est traité bien plus que dans la « lettre » du motif lui-même.

(1) A propos de ces dates et de celles concernant la Symphonie de Saint-Saëns avec orgue, dont il sera question plus loin (p. 166), nous croyons devoir reproduire ce que nous avons dit dans notre ouvrage sur Franck (Alcan, éditeur, 1907), page 154, en note :

« Il faut faire justice de l'opinion erronée de certains critiques mal informés qui s'efforcent de faire passer la Symphonie de Franck pour un succédané (ils n'osent dire une « imitation, la différence entre les deux est trop flagrante) de celle en *ut mineur* de Saint-« Saëns. Le fait brutal tranchera la question. La Symphonie avec orgue de Saint-Saëns fut « jouée, il est vrai, pour la premiere fois en Angleterre en 1885, mais elle ne fut donnée « et connue en France que deux ans plus tard (première audition le 9 janvier 1887, au « Conservatoire) ; or, à cette date, la composition de la Symphonie de César Franck était « entièrement terminée ». V. I.

Le motif *y* apparaît tout d'abord comme seconde idée dans le mouvement initial, puis épisodiquement dans le mouvement lent : il reparaît avec tous les autres dans le Final.

Le motif *z*, sorte d'amplification expressive du motif *x*, est le thème principal du mouvement lent : il sert aussi de seconde idée dans le Final.

La Symphonie est divisée en *trois* mouvements : mais le mouvement lent est combiné avec un véritable *Scherzo*, de telle sorte que les quatre types traditionnels y sont tout de même représentés.

La construction tonale du mouvement initial procède d'une conception assez spéciale à l'auteur, dans sa dernière manière, et que nous retrouverons notamment dans son Quatuor à Cordes : c'est une sorte d'*antagonisme des tonalités*, considérées, non plus comme le « lieu » où se meuvent les personnages thématiques, mais plutôt comme deux « pôles » entre lesquels ils agissent, ou comme deux puissances opposées qui luttent entre elles, jusqu'à la suprématie finale de l'une des deux dominant l'autre définitivement.
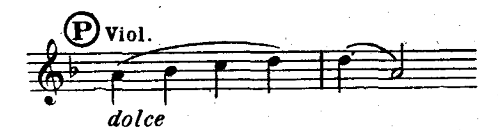
D'après ce que Franck expliquait lui-même, ce premier mouvement est à la fois en *ré* et en *fa* : c'est pourquoi l'exposition initiale est double et se reproduit intégralement dans chacun de ces deux tons. Les modulations des développements appartiennent à des tonalités ayant plus ou moins d'affinités avec l'un ou l'autre des tons principaux. Dans le développement central, c'est au ton de *fa* que doivent être rattachées les modulations ; dans le développement terminal, c'est au ton de *ré*, afin d'assurer la victoire finale à la tonalité maîtresse de toute l'œuvre. Bien entendu, les deux tonalités antagonistes ont été choisies de telle sorte qu'elles ont entre elles des « points de rappel », puisque d'une part la médiante de *ré* est la tonique de *fa*, et que d'autre part la dominante de *RÉ* est la médiante de *FA*. Doit-on admettre sans réserve ce principe de la double exposition intégrale dans deux tonalités ? Nous n'en sommes point convaincus, bien que Franck en donnât pour raison que c'était le corollaire indispensable du double développement, central et terminal, orienté différemment au point de vue tonal. L'unité tonale des expositions, très suffisamment différenciées selon nous par la transposition de la seconde idée réexposée, nous paraît probablement préférable. Mais cette divergence de vues, que l'on ose à peine formuler vis-à-vis d'un maître si expérimenté dans les questions tonales, ne nous empêche pas d'admirer comme une fort belle chose le premier mouvement de sa Symphonie.

Une Introduction lente, exposant le thème *x* en *ré*, suivie d'une exposition du même thème en mouvement animé, se reproduira en *fa*

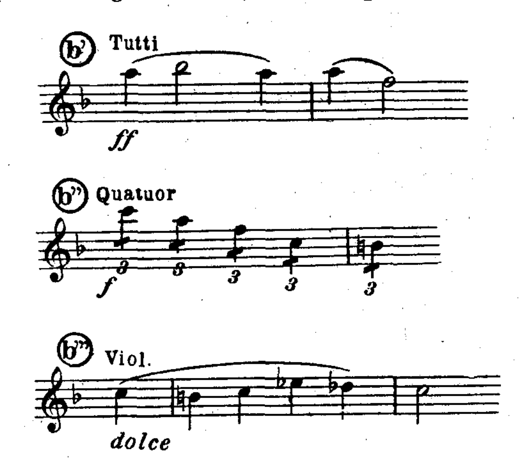
intégralement : dans l'une et l'autre exposition, un dessin esquissant le thème *z* vient compléter le thème *x* :



La transposition presque textuelle de l'Introduction lente et de la *première idée* plus animée, faite du même thème en *fa*, nous semble nuire un peu à l'équilibre tonal. Aussitôt après cette double exposition, la ligne mélodique est continuée, en forme de *pont* (P), passant par les tonalités de *FA* et *RÉ* ♭, qui appartiennent, d'après la conception « bitonale » de l'auteur, au *pôle de fa* :



Ce pont de trente mesures aboutit à la *seconde idée*, faite du thème cyclique *y*, exposé intégralement, en *trois phrases* (*b'*, *b''*, *b'''*), en *FA* :



Le *développement* est court et procède par des tonalités qui appartiennent toutes plus ou moins au *pôle de fa* : il se met en marche par le motif *y*, combiné bientôt avec le motif *x* et plus tard avec le dessin du *pont*. De *FA*, il passe à *la* ♭, puis à *UT* ♭ *majeur* et *mineur* (écrit *SI* ♮, par simple « hétérographie »), et de là à *FA* ♭ (écrit *MI* ♮), où se produit le repos central, par un nouveau rappel du thème *y* (1) ;

(1) Pour apprécier les modulations, il ne faut jamais omettre de rétablir la véritable notation : la nécessité de recourir à l'*hétérographie*, suivant l'expression de M. Gandillot (voir ci-dessus la note de la page 125) c'est-à-dire à *d'autres notes* pour représenter plus lisiblement les *mêmes sons*, empêche très souvent de discerner les véritables relations tonales. Ici, par exemple, la relation de *la* ♭ à *fa* se perçoit aisément ; mais ce ton de

après ce repos, un nouveau conflit entre les deux motifs cycliques *x* et *y* continue la marche tonale sans arrêt jusqu'à la *réexposition* : ce passage est l'un des plus beaux de toute la pièce. A partir d'ici, c'est le *pôle de ré* qui deviendra le « centre d'attraction » de toutes les modulations : c'est pourquoi, le *premier thème,* réexposé *en canon* par les trompettes dans le mouvement de l'Introduction, n'apparaîtra qu'en *ré* exclusivement. Au lieu d'aller vers *fa*, il passe en *si* ♮ qui n'a plus maintenant le rôle d'*ut* ♭ comme précédemment ; puis, dans le mouvement animé, en *ré* ♯ : ici, au contraire, c'est ce ton, apparenté par le *fa* ♯ au précédent *si* ♮, qui est « hétérographié » à son tour, pour une raison de lecture, et se présente sous l'apparence de *mi* ♭. L'équivoque se prolonge par la modulation en *sol* (qui serait en réalité *fa* 𝄪) grâce à laquelle le *pont* peut reparaître triomphalement, en RÉ, devenu le ton principal ; afin de réserver pourtant la possibilité de réexposer le second thème dans cette même tonalité, conformément au plan beethovénien, le *pont* s'infléchit bientôt vers SI ♭ (apparenté à RÉ). La *seconde idée,* reproduite en entier, s'éteint graduellement pour faire place au *développement terminal*, très bref également. Procédant toujours par le motif *y*, ce développement touche encore le ton de SI ♭ ; le dessin du *pont*, avec le rythme agogique de la phrase *b''*, se combine avec lui, jusqu'à la rentrée solennelle, en RÉ, du motif *x* en canon, au mouvement de l'Introduction, pour conclure.

La curieuse construction tonale de cet admirable morceau pourrait être figurée ainsi :

Première partie : *ré mineur* — *fa mineur* ;
Seconde partie : FA *majeur* — RÉ *majeur* ;

le ton de *fa* servant d'assise intermédiaire, pour relier l'assise initiale *ré* à l'assise finale RÉ. Ce système de la *double tonalité* fut celui qui hanta Franck dans toutes les œuvres de sa dernière manière : c'est pourquoi nous nous sommes efforcés de le décrire aussi exactement que possible, d'après les explications du maître lui-même.

La pièce centrale de la Symphonie participe à la fois du mouvement lent (L) et du mouvement modéré (M) : c'est une sorte de forme *Lied,* dont la partie du milieu contient le *Scherzo,* et que l'on peut subdiviser en *huit* sections se répartissant ainsi :

Première Partie (*Lied*) : Iʳᵉ section : thème A du *Lied* (*si* ♭).
— — IIᵉ section : thème B du *Lied* (SI ♭).

SI ♮ paraît tout à fait éloigné, alors qu'il n'est autre que le *relatif* de *la* ♭, c'est-à-dire *UT* ♭. De même, le ton de *MI* ♮ paraît sans affinité avec *fa*, alors que *FA* ♭ contient la *même médiante* (*la* ♭). Il importe de ne jamais confondre « ce que l'on voit » avec « ce que l'on entend » et qui seul constitue la « musique ».

Deuxième partie (*Scherzo*) : IIIe section : thème A du *Scherzo* (*sol*).
— — IVe section : thème B du *Scherzo* (*mi* ♭).
— — Ve section : thème A du *Scherzo* (*sol*).

Troisième Partie (*Lied* et *Scherzo* combinés) :
— — VIe section : thèmes A du *Lied* et du *Scherzo* superposés (*si* ♭).
— — VIIe section : thèmes B du *Lied* et du *Scherzo* superposés (SI).
— — VIIIe section : *coda* par la fin du thème A du *Lied* (SI ♭.)

La Ire section, en *si* ♭ débute par une Introduction préparant le thème A du *Lied*, lequel n'est autre que le motif cyclique *z*, contenant la cellule *x* et transformé en phrase mélodique complète, exposée par le *cor anglais* : il faut remarquer ici la doublure assez peu usitée de cet instrument par une *clarinette*; dans le registre moyen, cette disposition n'a guère de raison d'être, car on n'entend pas la clarinette ; mais comme la cantilène du cor anglais monte au registre aigu, la clarinette le renforce et masque la défectuosité naturelle de son timbre à l'aigu. C'est sans doute cette considération qui a fait recourir l'auteur à cette combinaison insolite.

La IIe section est en SI ♭ : c'est toujours le *pôle de fa* qui régit ces tonalités, mais celle-ci (SI ♭) marque déjà une tendance vers le *pôle de* RÉ. Le second thème du *Lied*, qui apparaît ici, émane directement du motif cyclique *y* (seconde idée du mouvement initial) avec un rythme différent : sa conclusion s'infléchit nettement vers RÉ, dominante du ton de *sol*, où va s'exposer le *Scherzo*.

La IIIe section contient cette exposition : c'est un dessin léger en triolets, reproduisant les mêmes harmonies que le thème A du *Lied*, en vue de la combinaison qui va suivre.

La IVe section contient un véritable *trio à la sous-dominante* de ce *Scherzo*, sur un rythme sautillant analogue à celui de la *mazourka* : ce n'est pas la meilleure partie de l'œuvre.

La Ve section, très courte, n'est qu'une réexposition abrégée du *Scherzo*, en SI ♭, marquant bientôt une inflexion vers *si* ♭, pour amener la rentrée du thème du *Lied*.

La VIe section continue la précédente, en ce qui concerne le *Scherzo* réexposé en mode mineur ; mais le motif cyclique *z*, et toute la phrase initiale du *Lied* qui en découle, se reproduisent simultanément, avec une indépendance et une aisance aussi « naturelles » que si cette merveilleuse combinaison avait été dictée par le seul « hasard de l'inspiration » !
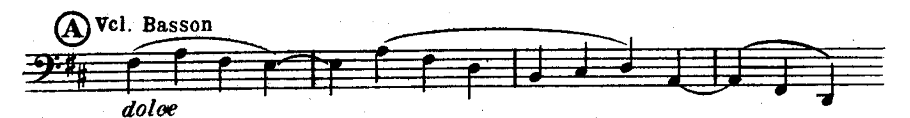
La VIIe section, poursuivant ce prodigieux « hasard », rappelle

pareillement le motif *y*, formant le second thème du *Lied*, tandis que la *mazourka*, provenant du *trio* du *Scherzo*, chemine aussi à l'aise que si elle était toute seule. Et, par un choix judicieux, cette excursion emprunte le ton de SI♮, tout à fait éloigné en apparence, mais rapproché (par sa dominante *fa* ♯) du *pôle de* RÉ, de telle sorte que le retour final au ton de SI♭ prend un nouvel intérêt.
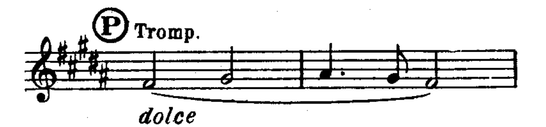
La VIIIe section réexpose toute la phrase finale du thème B du *Lied*, accompagnée par les triolets du *Scherzo*, et orientée ici vers la cadence conclusive en SI♭, au lieu de l'inflexion vers RÉ qui donnait à sa première exposition un caractère suspensif.

Les assises tonales de cette belle pièce semblent procéder de *si* ♭ à SI♭, en passant pour le *Scherzo*, par *sol* et MI♭.

Le Final, dans le plan tonal de la Symphonie, marque le triomphe définitif du *pôle de* RÉ sur le *pôle de fa*. Sa construction est celle du type S, comme le mouvement initial, mais il n'y a plus trace de cette double exposition si curieuse. La *première idée* (A) est un thème nouveau, d'allure guerrière et glorieuse :



Largement exposée en RÉ, avec une légère inflexion vers SI♭, cette idée est suivie d'un *pont mélodique* (P) assez important, en SI♮ :



Cette phrase semble être, en même temps, un prolongement de la précédente, et aboutit à la *seconde idée* (B), faite d'une seule phrase, celle du *Lied*, issue du thème cyclique *z*, et reproduite textuellement en *si*, relatif du ton principal.

Aussitôt après, le *développement* commence, en SI, point de départ d'un parcours modulant nettement orienté vers l'ombre, par SOL et MI♭ : toute cette première partie traite le thème A exclusivement. L'entrée du dessin du *pont* en LA ♭ marque le point extrême de cette marche assombrissante : à partir de là, tout s'éclaire : UT succède à LA♭, puis MI♮, plus clair encore. Ici reparaît le thème B, en SOL ; il se développe chromatiquement, d'abord vers UT, puis vers la dominante principale *la*, formant pédale pour préparer la *réexposition* : cette transition était indispensable pour rendre au ton de RÉ son éclat, que le voisinage trop immédiat du ton de MI, plus clair, aurait obscurci. Grâce à cet artifice, le thème A, en RÉ, scandé, dans toute sa force et

à toutes les octaves, sans basse, fait un effet prodigieux de lumière. Par un brusque contraste, le thème B, en *ré*, lui succède sans transition, le *pont* étant totalement supprimé. Ce rappel de *ré* est le dernier vestige du *pôle de fa* ; il s'efface immédiatement pour faire place au *développement terminal*, sorte de « péroraison cyclique » où vont reparaître une dernière fois tous les personnages thématiques de l'œuvre : c'est d'abord le thème *y*, revenu à sa forme première, quand il servait de seconde idée au premier mouvement ; tout-naturellement, l'autre élément, le thème *x*, fixé désormais en *RÉ*, lui succède et dialogue avec lui, jusqu'à ce que le thème initial (A) du Final vienne leur imposer silence et dominer toute la fin, comme en une lumineuse apothéose.

Ce Final n'a pas d'autre assise tonale que *RÉ*, toutes les autres modulations étant une simple marche de l'obscur au clair, pour affirmer la victoire du *pôle de RÉ* sur le *pôle de fa*.

L'orchestre de Franck se ressent toujours des habitudes « organistiques » de l'auteur : il se sert des timbres instrumentaux comme des jeux d'orgue, procédant le plus souvent par doublement continu des parties, ce qui nuit à la bonne sonorité et au relief des dessins. La partition de la Symphonie comporte, outre le quatuor à cordes, trois flûtes, deux hautbois et un cor anglais, trois bassons, quatre cors, quatre trompettes, trois trombones et une harpe.

Edouard LALO, dont nous aurons à nous occuper plus longuement dans le Troisième Livre de ce COURS, à propos de ses ouvrages lyriques, est aussi l'auteur d'*une* Symphonie, en *sol*, dont la forme est tout à fait classique.

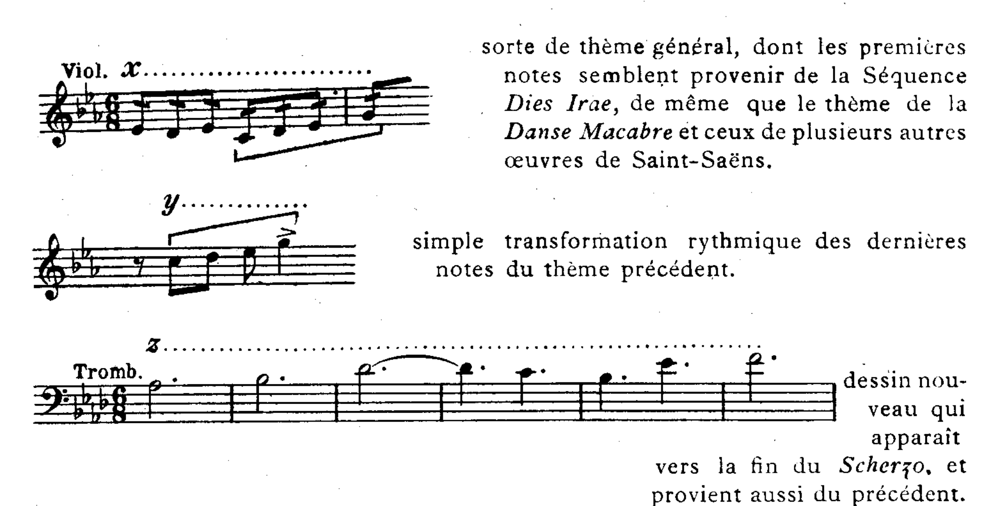
Camille SAINT-SAËNS (1) a écrit *trois* Symphonies : la Ire, en *MI* ♭, op. 2, et la IIe, en *LA*, op. 55, sont de forme classique, sans particularité à signaler ; il n'en est pas de même pour la IIIe, en *ut*, op. 78, qui comporte une partie de grand orgue et mérite à plusieurs points de vue d'être examinée en détail.

Cette Symphonie, dédiée à la mémoire de Liszt, fut composée en 1884 et 1885, et exécutée aussitôt après à Liverpool ; mais elle ne fut entendue en France pour la première fois que deux ans après, le 9 janvier 1887, aux Concerts du Conservatoire, ainsi que nous l'avons signalé déjà (p. 160, en note) à propos de la Symphonie de Franck. Suivant une conception qui paraît assez personnelle à l'auteur, les quatre mouvements de la Symphonie en *ut* de Saint-Saëns sont enchaînés deux à deux, de même que dans son Concerto, op. 44

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 427.

(voir ci-dessus, p. 95) et dans sa Sonate de violon, op. 75, ce qui donne à l'œuvre l'apparence d'une construction en deux parties, tandis qu'elle est véritablement en *quatre parties.*

Trois motifs conducteurs (*x*, *y*, *z*), émanant l'un de l'autre, assurent la cohésion thématique de cette Symphonie (1) :

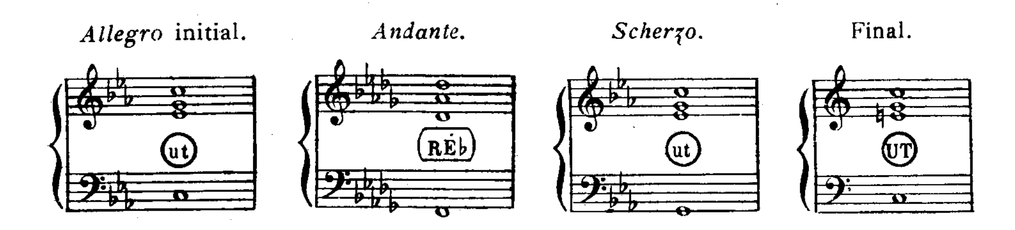


x : sorte de thème général, dont les premières notes semblent provenir de la Séquence *Dies Irae*, de même que le thème de la *Danse Macabre* et ceux de plusieurs autres œuvres de Saint-Saëns.

y : simple transformation rythmique des dernières notes du thème précédent.

z : dessin nouveau qui apparaît vers la fin du *Scherzo*, et provient aussi du précédent.
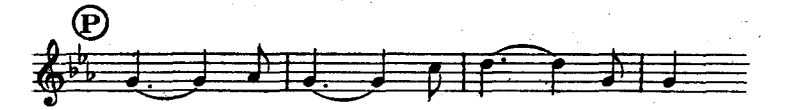
L'habileté de l'auteur dans l'art de préparer l'entrée des tonalités et d'en ménager l'effet se manifeste à maintes reprises dans cette Symphonie : toutefois, le choix de ces tonalités est, pour plusieurs d'entre elles, une véritable gageure ; par exemple le ton de FA, dont le retour fréquent est si malaisément conciliable avec *ut*, en dépit des applications que l'on en trouve dans l'œuvre de Beethoven lui-même ; de même le ton de RÉ♭, dont le rôle presque exagéré dans le mouvement initial semble avoir eu pour cause la nécessité d'y habituer l'auditeur, afin de lui faire accepter peu à peu cette tonalité où sera écrite toute la pièce lente, comme si elle devait occuper la fonction de la *sixte* dite *napolitaine* dans une vaste cadence formée des quatre mouvements de la Symphonie :



(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 382 et 383, une étude détaillée de ces thèmes, à propos des *transformations cycliques*.

Cette construction tonale, assez paradoxale en elle-même, est réalisée fort adroitement, on doit le reconnaître.

Une Introduction lente, par le dessin *y*, prépare l'entrée du thème principal *x*, formant la *première idée*, suivie d'un *pont mélodique* (P) modulant, où l'on peut voir une première esquisse du motif *z* :



La *seconde idée*, sans rôle cyclique, s'expose d'abord en RÉ♭, sans doute pour préparer le ton de l'*Andante* ; mais elle revient ensuite au ton de FA, dans lequel elle conclut, et cette cadence dans la tonalité de la sous-dominante du mode opposé (FA par rapport à *ut*) est assez surprenante. Tout le début du *développement* reste dans cette même tonalité, avec le rythme de la première idée. Bientôt les quatre notes initiales du thème *x*, scandées par les basses, nous rapprocheront de plus en plus du *Dies Irae*, et aboutiront à une *pédale de dominante* (bien nécessaire pour rétablir la tonalité) afin de préparer la *réexposition*, laquelle est aussi « classique » que tout le reste de ce morceau. Quelques dessins nouveaux d'orchestre enrichissent les thèmes réexposés ; le motif très « mendelssohnien » du *pont* ramène la *seconde idée* encore en FA, avec une inflexion assez inattendue en *mi* ♮. Le dessin *y* de l'Introduction reparaît aux basses, pour servir d'enchaînement, sans conclusion, avec l'*Andante* en RÉ♭. Ainsi, sauf le choix des tonalités, il n'y a vraiment dans ce premier mouvement aucune tentative de rénovation de la forme classique.
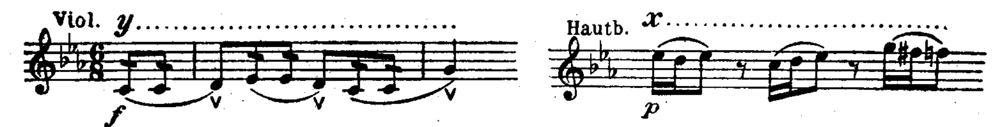
Il n'y en a pas davantage dans l'*Andante*, simple *Lied* en *trois* sections, dont la première expose une belle phrase de forme binaire :
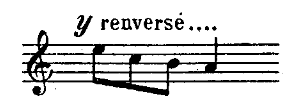


C'est ici qu'intervient la partie de *grand orgue*, qui donne à cette exposition une sonorité assez spéciale, en raison des basses profondes fournies par les jeux de seize pieds. On ne discerne pas de symétrie bien nette entre les deux membres de cette phrase initiale : le premier membre sert de thème à une variation formant la section centrale du *Lied*. Cette variation très stricte, dans la forme purement décorative, à la Mozart, beaucoup plus que dans le style amplifié de Beethoven, est suivie d'une sorte d'agrandissement du thème conducteur (*x*) avec d'intéressants changements de rythme. La dernière section n'est qu'une

réexposition de la première, sans autre modification que des détails d'orchestre.

Après ce que l'on pourrait appeler l' « entr'acte central » de la Symphonie, le « second acte », formé des deux derniers mouvements, commence avec le *Scherzo*. L'adjonction d'une partie de *piano à quatre mains* ne change pas notablement la sonorité de l'orchestre. Le thème principal de ce *Scherzo* est le produit de transformations rythmiques pratiquées sur les motifs conducteurs *y* et *x* :
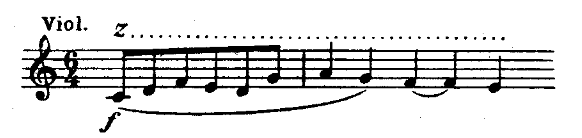


Ces deux dessins, d'abord exposés puis développés, amènent le *trio*, où l'on peut voir une sorte de renversement de la cellule *y* ;
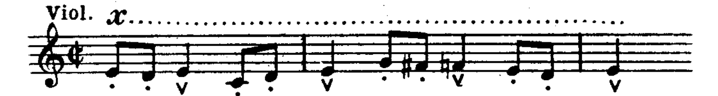


D'abord en UT, ce *trio* est complété par une phrase entièrement nouvelle en LA♭, qui se développe sans modification jusqu'à la première redite du *Scherzo*. Le *trio* reparaît de nouveau, mais il est tout entier en LA♭, et s'enchaîne peu à peu au thème *z* (sorte d'agrandissement de la cellule *y*) en forme de transition préparant le Final.

Une large Introduction, de nouveau en UT, fait suite à cette sorte de *pont* mélodique et prépare l'exposition complète du thème *z*, en forme de Choral solennel :



En même temps, le piano fait entendre en mode majeur le thème initial (*x*) du *Dies irae* : les divers thèmes de l'œuvre se combinent, pour aboutir à l'entrée fuguée qui servira de *premier thème* au Final :



Un *second thème* en SI, concluant dans le ton normal de SOL, complète l'exposition classique de ce Final : le *développement*, très scolastique, reprend la forme fuguée du début, en modulant au ton de *la*, où l'on verra reparaître aux basses le thème *z*, par augmentation. Ce thème prendra de plus en plus d'importance, jusqu'à la *réexposition*

du thème *x* en forme de marche, suivie immédiatement de la *seconde idée,* normale, transposée en MI♮, afin de conclure en UT. C'est cette seconde idée qui semble constituer plutôt la véritable réexposition; mais il faut reconnaître que cette dérogation aux usages traditionnels est réalisée ici avec une habileté qui laisse bien loin derrière elle les tentatives de Schumann dans le même domaine. La péroraison, formée du Choral *z* au grave, avec des variantes du thème fugué, est la meilleure partie de l'œuvre.

On peut résumer ainsi les assises tonales de cette belle Symphonie :

Première partie (*Allegro-Andante*) : *ut,* FA et RÉ♭ ;

Seconde partie (*Scherzo-Final*) : *ut,* LA♭ et UT.

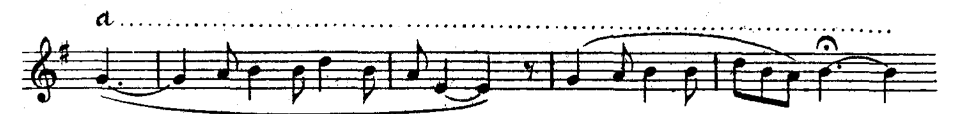
Les tonalités choisies pour la seconde partie rentrent dans l'ordre normal ; mais celles de la première partie sont plus instables, et il fallait l'habileté consommée de l'auteur pour les faire accepter : on doit reconnaître qu'il y a pleinement réussi.

Vincent d'INDY (1) est l'auteur de *trois* Symphonies : la première en SOL, op. 25, composée en 1886, porte le titre *Symphonie pour orchestre et piano sur un Chant montagnard Français* (Hamelle, éd.), la deuxième, en SI♭, op. 57, fut composée en 1902-1903 (Durand, éd.); la troisième, en RÉ, op. 70, porte le titre *Sinfonia brevis de Bello Gallico*, et fut composée en 1916-1918 (Rouart, éd.).

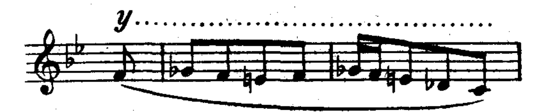
Pour des motifs d'ordre pédagogique déjà invoqués, il n'a pas semblé superflu de donner dans ce COURS quelques indications sur la construction de ces œuvres, et particulièrement de la première. Celle-ci en effet est sensiblement contemporaine des deux Symphonies de Franck et de Saint-Saëns que nous venons d'analyser : on a vu (note de la p. 160) pourquoi toute idée d'influence mutuelle entre ces deux compositeurs devait être rejetée ; la date à laquelle fut connue l'œuvre de Saint-Saëns (1887) exclut toute hypothèse du même genre en ce qui nous concerne. Mais l'auteur de la *Symphonie sur un Chant montagnard* n'a jamais eu la pensée de renier l'influence de son maître vénéré, qui préparait à la même époque sa magnifique Symphonie en *ré.* Sans prétendre innover, en ce qui concerne la construction thématique et tonale instaurée par Haydn et élargie par Beethoven, la Symphonie en SOL marque surtout une tendance à renforcer la caractère *cyclique* des motifs conducteurs, à les relier plus étroitement les uns aux autres, jusqu'à les unifier même par moments : conséquence normale d'un état de choses créé plus ou moins consciemment par Beethoven, dans sa dernière manière, puis perfectionné délibérément par Franck, et appliqué

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 428.
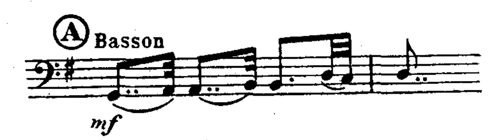
plus rigoureusement encore par les musiciens dont il fut le modèle, avoué ou non. Ici, un seul thème principal, le *Chant montagnard* entendu dans les Cévennes, qui valut parfois à cette œuvre le surnom de *Symphonie Cévenole,* commande les trois mouvements, en fournissant les éléments thématiques de la première idée de chacun d'eux. C'est le *thème cyclique* par excellence (x) :



Ce n'est pas toutefois le seul thème ayant ce caractère : il faut noter aussi le rôle d'un second motif (y) apparaissant seulement au début du mouvement lent :
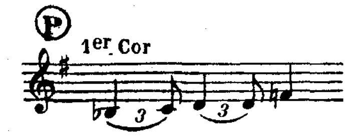


Le mouvement initial tout à fait classique (type S) débute par une Introduction, comme on en pouvait déjà trouver chez Haydn ; le cor, puis la flûte y exposent tour à tour le thème général (x). De ce même thème est issu le début de la *première idée* (A) du mouvement animé auquel aboutit l'Introduction :



Le piano *accompagne* par quelques traits et batteries cette première idée : on ne saurait trop insister sur ce point, car la Symphonie n'est en aucune façon un « Concerto pour piano » comme trop d'interprètes ont paru le croire.

Un *pont* très court (P), tiré également du thème général (x) fait suite au thème A :



La *seconde idée* (B) entre immédiatement après :
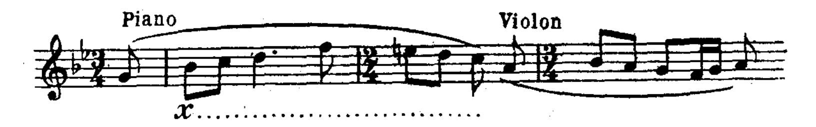


Cette seconde idée, soutenue également par le piano, est une phrase de forme *lied* (*a*, *b*, *a*) exposée au ton de SI : sa période centrale est modulante, et le ton de SI ne revient que pour la conclusion.
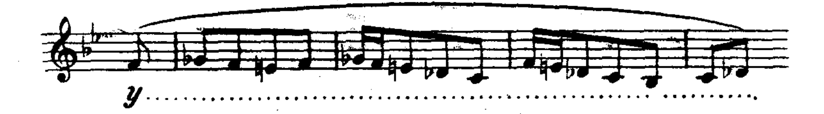
Le *développement* utilise les dernières notes du second thème, transposées en SI♭, pour atteindre bientôt le ton de MI♮ qui marque le point culminant du développement. Les basses font entendre alors la première idée, tandis que les trompettes, soutenues par les hautbois et les altos, rappellent le thème général. On arrive ainsi à la tonalité d'UT ♯, puis la marche tonale reprend ; un court repos en FA ♯, toujours sur le rythme de la première idée, précède la *pédale* annonçant la réexposition : par un artifice bien souvent employé depuis, cette pédale se trouve sur la dominante de LA♭ et non de SOL, et c'est un simple glissement chromatique de cette dominante (*mi* ♭) sur la dominante véritable (*ré*), sa voisine, qui marque la rentrée de la *première idée* dans toute sa force. La *réexposition* n'offre guère que des modifications d'orchestration, avec les changements de tonalité nécessitées par la conclusion : il faut noter, toutefois, que le *pont*, devant aboutir, non plus à SI, ton éloigné, mais à SOL, ton principal, est enrichi de modulations plus complexes, afin de rendre de l'intérêt au ton initial, où se réexpose la *seconde idée*. Une simple *coda*, sans véritable développement terminal, rappelle l'Introduction, qui se combine avec des souvenirs de la seconde idée, comme en un résumé final.

On peut assigner à ce mouvement comme assises tonales : SOL, SI, MI et SOL, le développement procédant par modulations de plus en plus claires, à la condition de ne pas oublier que les tons qui sont *écrits* avec des *bémols*, pour plus de commodité, ne sont qu'une *hétérographie*, pour l'œil et non une *enharmonie* pour l'oreille.

La pièce lente peut être considérée comme une grande forme *Lied*, faite de *trois* grandes sections doubles, ou de *six* petites. La première grande section contient d'abord l'exposition, par le piano, d'une forme modifiée du thème général (*x*) en SI♭ :



On peut subdiviser cette phrase en trois petites périodes ; elle est suivie d'une autre, de même coupe, qui présente pour la première fois le second motif cyclique (*y*) en *si* ♭ :
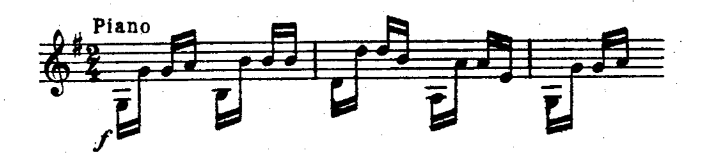


la deuxième grande section contient d'abord une exposition en SOL ♭ du thème initial de la pièce, avec des arpèges de piano ; mais cette exposition est suspendue, et, tandis que le thème se poursuit aux basses, il module en même temps, par *FA*, vers *LA* puis vers *UT*; un rappel tout épisodique du thème général *x* par les cors, en *RÉ* ♭, modulant brusquement, enchaîne au motif cyclique *y*, sous forme de dessin obstiné des basses, tandis qu'on entend des fragments du motif *x*, en un vaste *crescendo* préparant le retour définitif du thème, dans la force, par quoi débute la troisième grande section. Cette réexposition, au relatif du ton principal, *sol*, s'efface peu à peu, tandis que le thème *y* reste seul; un épisode des cors rappelant, comme la première fois, le thème général, mais en *SI* ♭, forme ce que l'on peut appeler la dernière demi-section, qui conclut par un souvenir du thème *x* aux basses.
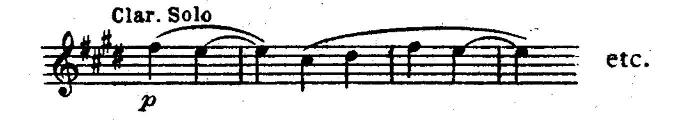
Les assises tonales de cette pièce peuvent être fixées ainsi :

Ire section : *SI* ♭ (*majeur et mineur*) ;
IIe section : *SOL* ♭ (plus obscur) ;
IIIe section : *SI* ♭ (plus clair).

Le Final de cette Symphonie consiste en une sorte de Rondeau très développé à deux idées (RS). Sur un rythme obstiné du piano apparaît par trois fois le *refrain* dont la parenté avec le thème général est aisément reconnaissable :
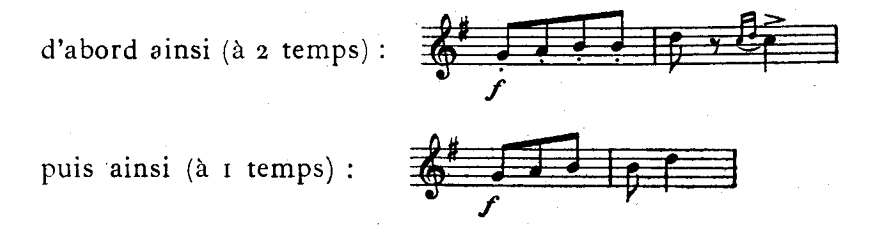


Un premier *couplet* formant *seconde idée*, en *MI* lui fait suite immédiatement, sans *pont* :
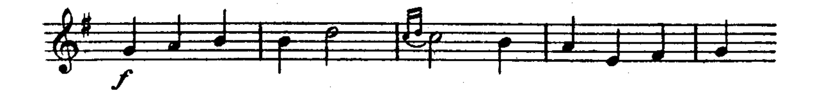


A cette *exposition* tout à fait classique succède le retour normal du *refrain*, mais son rythme est modifié : il est à $\frac{6}{8}$ et s'interrompt après quelques mesures, pour faire place à un ***développement***, où l'on entend d'abord le *refrain* en *si* ♭, puis le ***second thème*** (ou ***couplet***) en *ré* ♭ (***hétérographié*** en *ut* ♯), et enfin une combinaison des deux thèmes en *MI* ♮, accompagnée par le dessin cyclique *y*, provenant de la pièce lente : c'est ici le point culminant du développement et le maximum de clarté des modulations. Ce passage, en dépit de sa tonalité, tient lieu de troisième exposition du *refrain* ; les souvenirs de la pièce

lente, rappelés par les cors, s'estompent dans des tons de plus en plus sombres, jusqu'à *la* ♭, où s'achève le développement, par une superposition des deux thèmes cycliques *x* et *y*. Le *refrain* reparaît alors pour la quatrième fois, mais au ton principal et plus précis qu'au troisième rappel. Peu à peu, le dessin des basses, provenant toujours du thème *y*, semble grandir, se rapprocher, et éclater enfin, en une véritable explosion de tout l'orchestre en *si*♮ : ce thème s'efface alors et on entend revenir, dans la tonalité lointaine de *sol*♭, le thème de la pièce lente, comme s'il venait, en réalité « de très loin ». Ici se place la cinquième redite du *refrain*, au ton principal, mais rythmé d'une autre manière encore, comme pour reconquérir peu à peu son aspect initial de *Chant montagnard* :



Le *second thème* au ton principal reparaît alors, à sa place normale ; et le *refrain*, dans un rythme qui le rapproche davantage encore du thème général, revient pour la sixième et la dernière fois :
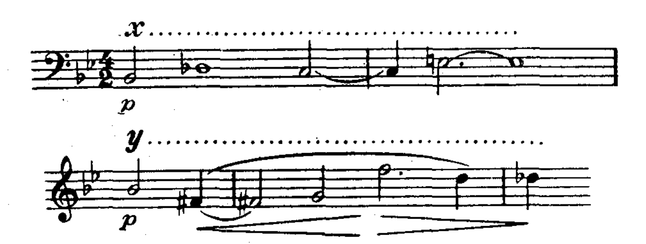


Il est suivi de quelques mesures de conclusion, formant cadence.

La construction de ce Final est donc assez simple et ne diffère guère de celle du Rondeau beethovénien que par les transformations du *refrain*, présenté « en raccourci » à mesure qu'il se répète et transposé (une fois seulement) dans un autre ton.

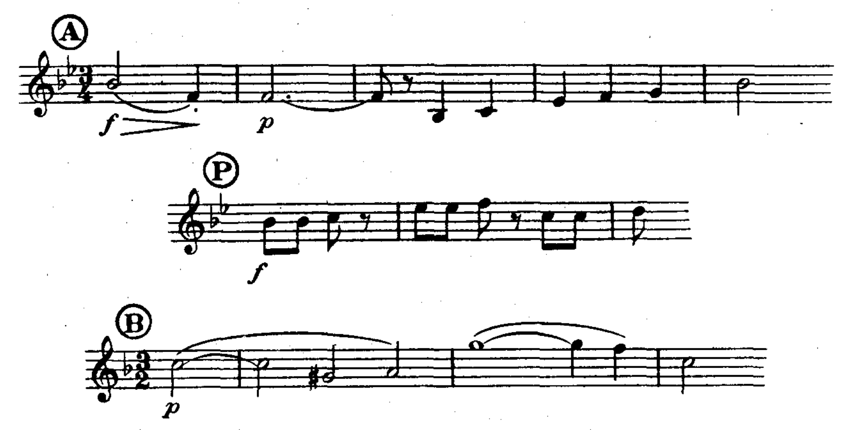
Les assises tonales reposent sur SOL, *MI* et SOL de nouveau ; toutefois les modulations du développement procèdent à l'inverse de celles du mouvement initial, c'est-à-dire vers des tonalités de plus en plus sombres : *si* ♭, *RÉ* ♭, *ré* ♭, *FA* ♭ (*hétérographié* en *MI* ♮), puis *UT* (qui devient équivalent par conséquent à *RÉ* ♭♭), et *LA* ♭, amenant ainsi avec un maximum d'éclat la rentrée en SOL.

L'orchestre, disposé suivant l'habitude dite wagnérienne par trois instruments aux pupitres de l'harmonie, n'a d'autre particularité qu'une partie de harpe, et la partie de piano principal qu'on a trop souvent confondue avec celle d'un véritable Concerto.

La Deuxième Symphonie, en SI ♭, est dans la forme traditionnelle en *quatre* mouvements : elle repose sur *deux thèmes cycliques* (*x* et *y*), esquissés dès l'Introduction et en quelque sorte « antagonistes » :



Le mouvement initial *Allegro,* est de coupe tout à fait régulière ; ses éléments principaux sont les suivants :
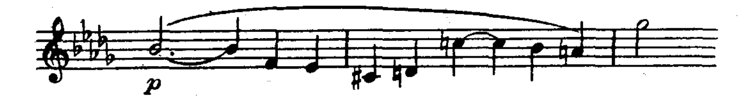


Après un *développement* où reparaît le thème *x,* la *réexposition* se fait normalement, sauf une sorte de fausse entrée du thème B, en SOL ♭, avant d'arriver au ton principal ; un court *développement terminal* tiré du thème *y* et du *pont* complète le morceau.
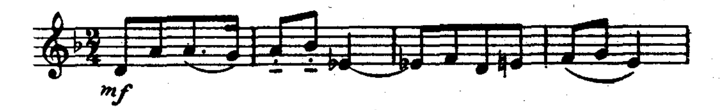
Le mouvement lent, forme grand *Lied* (LL) en *cinq* sections, repose sur une phrase en RÉ ♭ émanée du thème *y* :
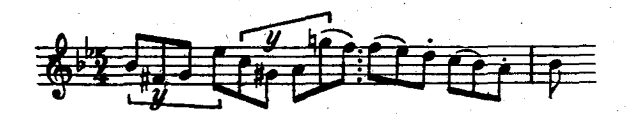


La IIe et la IVe section contiennent des éléments communs mais contrastant avec le thème principal : celui-ci reparaît à la Ve section, avec une modification de *degré* (c'est-à-dire de *fonction* et non de *tonalité*) que l'on peut signaler :



Le *Scherzo*, très court, est en forme d'*Intermezzo* à deux temps, en mode mineur inverse de *ré*, avec *deux trios* ; son thème a l'aspect d'un *chant populaire* :



Le Final, précédé d'une Introduction récapitulative où reparaissent tous les thèmes principaux de l'œuvre, et notamment le thème *y* en forme fuguée, est une sorte de Rondeau, dont le *refrain* (à cinq temps) est tiré de ce même thème *y* :



Un vaste *crescendo* prépare la péroraison, où les deux thèmes conducteurs se combinent en une sorte de Choral (le thème *y* à la partie supérieure et le thème *x* à la basse), suivi d'une conclusion agogique.

La *Sinfonia brevis*, en RÉ, est aussi en quatre mouvements : mais ces morceaux sont plus courts et le mouvement modéré (M) est placé avant le mouvement lent (L).

Ernest CHAUSSON, qui fut, parmi les élèves de notre vénéré maître César Franck, l'un de ceux dont il était permis d'attendre l'œuvre artistique la plus élevée comme pensée et comme réalisation, a été enlevé à l'affection des siens, comme l'on sait, par un accident mortel, dans sa quarante-quatrième année, le 10 juin 1899. Tout ce qu'il a laissé porte l'empreinte d'une personnalité supérieure, avec un voile de tristesse saisissant, que l'on ne peut se défendre de relier à quelque obscur pressentiment de sa fin tragique.

Son unique Symphonie, en SI♭, op. 20, écrite en 1891, est de forme classique. Elle est divisée en *trois* mouvements : la profonde puissance émotive du deuxième mérite d'être signalée.

Jean GUY ROPARTZ, élève de Franck également, a été Directeur du Conservatoire de Nancy, depuis 1894. C'est là qu'on lui fit offrir, dès 1907, le poste de Directeur du Conservatoire de Strasbourg, qui devait lui être attribué en 1919, dans des conditions que l'on n'avait peut-être pas prévues. Il est l'auteur d'une Symphonie, divisée aussi en trois mouvements, et dont le thème principal est celui d'un *Choral breton*.

Paul DUKAS (1) est aussi l'auteur d'une Symphonie, en UT, divisée en *trois* mouvements.

Albéric MAGNARD, fils du directeur du *Figaro*, eut une fin tragique et prématurée, en 1914, au début de la Grande Guerre, dans des circonstances demeurées inexpliquées.

Il a laissé *quatre* Symphonies de forme classique. La Deuxième avait été exécutée en 1895 par l'orchestre de Nancy, sous la direction de Guy Ropartz. Le 14 mai 1899, quelques semaines avant la mort d'Ernest Chausson, Magnard organisa lui-même un concert, au Nouveau-Théâtre, à Paris, où il conduisit l'exécution de ses trois premières Symphonies : la Troisième, qui venait d'être terminée, s'imposa dès lors comme une œuvre de grande valeur, digne en tous points de figurer au répertoire des grands concerts.

Si nous avons voulu clôturer ici, par le nom d'un jeune ami et disciple que la mort nous a enlevé, la liste des « Français modernes » qui se sont signalés dans le domaine de la Symphonie, c'est que le présent COURS DE COMPOSITION ne prétend nullement être une sorte de « Répertoire des ouvrages musicaux contemporains ». A côté du regretté Albéric Magnard et depuis lui, combien d'autres sont encore bien vivants, Dieu merci ! Leurs noms et leurs œuvres répondent pour nous et témoignent avec éclat de la vitalité du génie symphonique français contemporain. Il nous a paru déplaisant d'exprimer à leur propos des appréciations qui eussent fatalement rappelé, parfois trop crûment, les jugements du professeur sur ses élèves. Nous avons pensé préférable de nous reporter, par le souvenir, au temps où nous avons donné pour la première fois, à la *Schola Cantorum*, la plupart des analyses dont on vient de lire le résumé : il ne faut pas oublier que l'on était alors en mai 1899.

(1) Voir IIe liv., Ire partie, page 431.



III

LA MUSIQUE DE CHAMBRE ACCOMPAGNÉE

TECHNIQUE. — 1. Définitions. — 2. Origines de la Musique de Chambre : les Madrigaux transcrits pour instruments ; l'Ecriture en *trio* ; le Clavecin, instrument récitant. — 3. Adaptation à la Musique de Chambre des quatre Types traditionnels (S. L. M! R).

HISTORIQUE. — 4. Les Créateurs. — 5. Les Classiques et les Romantiques. — 6. Les Modernes Allemands et Russes. — 7. Les Français modernes.

TECHNIQUE

1. DÉFINITIONS.

L'expression **Musique de Chambre** ne signifiait primitivement qu'une différence de destination par rapport à la « Musique d'Église » : les mots italiens *da camera* (de chambre) s'opposaient ainsi aux mots *da chiesa* (d'église), de même que nos qualificatifs *profane* et *sacré*, pour caractériser ces deux genres de musique ; cette opposition, on le voit, est toujours fondée sur le principe que nous avons formulé au début de cet Ouvrage (1) et qui a servi de point de départ à la classification générale des genres musicaux (2) : la distinction entre l'*Art du Geste,* aboutissant à la *Danse*, à la *Chanson populaire dansée,* et par là à la musique instrumentale ou *symphonique,* d'une part ; et, de l'autre, l'*Art de la Parole,* récitée ou chantée, aboutissant au *Chant grégorien,* au *Motet*, et par là à la musique vocale ou *dramatique*, celle-ci toujours d'inspiration religieuse à l'origine, tandis que la musique symphonique, au contraire, se rattache toujours par quelque point à la danse populaire et profane.

(1) Voir le Premier Livre de ce COURS, Chap. I, p. 27.
(2) Voir IIe liv., Ire partie, la figure de la page 13.

Toutefois, il s'en faut de beaucoup que les mots *Musique de Chambre* aient conservé, de nos jours, cette acception première, car il y a beaucoup de genres musicaux qui sont demeurés essentiellement profanes dans leur destination, sans qu'on leur ait réservé la qualification « de chambre ». Cette dénomination est plutôt liée aujourd'hui à l'idée de *limitation du nombre des exécutants*, excluant par cela même toute masse chorale ou orchestrale dont la réunion serait impraticable dans un local de la grandeur d'une « chambre ». Dès lors, il semblerait que l'exécution de cette *Musique de Chambre* dût être confiée à un petit groupe composé exclusivement de *solistes* : rien n'est moins exact, car, dès l'avènement de ce genre de musique, on voit apparaître le fâcheux usage de la basse dite *chiffrée*, c'est-à-dire d'une partie d'*accompagnement harmonique*, souvent des plus rudimentaires, où les *accords* sont indiqués par des *chiffres* surmontant les notes de *basse*. L'opération dite « réalisation au clavier » de ces « abréviations harmoniques » devient bientôt la spécialité de professionnels subalternes, que la jalouse aristocratie des *solistes* se garderait bien d'admettre dans son sein. Nous voici de nouveau en présence de ces *deux catégories* inégales d'exécutants qui, ainsi que nous l'avons signalé ci-dessus (pages 70, 71), caractérisèrent la forme Concert (et plus tard la forme Concerto) : les *récitants* et les *accompagnants*.

Les *solistes* de la *Musique de Chambre*, de même que ceux du Concert ou du Concerto, sont donc *accompagnés* : et c'est là l'une des raisons, moins superficielle qu'il n'y paraît, qui nous a conduits à traiter séparément dans le présent chapitre cette *Musique de Chambre accompagnée*, distincte par cela même, à nos yeux, de celle où toutes les parties récitantes sont « égales en dignité », ainsi qu'il arrive dans la forme type de ce genre, le *Quatuor à Cordes*, lequel fera l'objet du chapitre suivant. Sans doute, l'importance de cette dernière forme eût suffi par elle-même à motiver cette séparation, en dépit du langage courant qui range le *Quatuor à Cordes* dans la *Musique de Chambre* ; mais on verra par la suite que l'analogie, souvent très grande, de ces deux genres de composition musicale est, sous beaucoup de rapports, plus apparente que réelle, et que les particularités par lesquelles ils se différencient sont, surtout à l'origine, tout à fait caractéristiques.

Musicalement, la réalisation de l'harmonie chiffrée par un instrument polyphone (ordinairement le clavecin, quelquefois l'orgue) est tout à fait semblable à une réduction au clavier de la partie d'orchestre accompagnant des premiers Concerts : car beaucoup de ces parties ne sont que la réalisation d'une véritable *basse chiffrée* (ou chiffrable) par les instruments à archet, et l'on pourrait souvent substituer à ceux-ci un clavecin sans modifier l'œuvre d'une façon appréciable. Or,

il n'en sera plus de même pour le *Quatuor à Cordes seules,* dès que cette forme aura revêtu son individualité définitive : tout au contraire, nous y verrons immédiatement reparaître cette « égalité en dignité » de tous les instruments récitants, qui est aussi le propre de la *Symphonie.*

On peut donc définir la **Musique de Chambre accompagnée** « une forme de composition instrumentale, construite comme le *Concert* à l'origine et, plus tard, comme la *Sonate,* et exécutée par un très petit nombre d'instruments récitants (deux, trois ou quatre), accompagnés par un instrument polyphone (clavecin ou orgue) ».

Les premières œuvres de *Musique de Chambre accompagnée* sont divisées en *trois mouvements* correspondant approximativement, comme ceux des Concerts, aux types que nous avons désignés par les lettres S. L. R. Plus tard, les quatre types (S. L. M. R.) provenant de la *Sonate* seront adoptés aussi dans la *Musique de Chambre accompagnée,* sans que l'on y constate toutefois cette tendance à la multiplicité des mouvements qui s'apparente à la *Suite,* et qui ne se manifeste que dans le *Quatuor à Cordes seules*, à peu près exclusivement.

Bien entendu, comme pour beaucoup d'autres formes musicales, les « différences spécifiques » que nous établissons ici sont fondées sur la nature et la construction effective des ouvrages analysés, et non pas sur les appellations, souvent fantaisistes, que leur ont données leurs auteurs et surtout leurs éditeurs.

2. ORIGINES DE LA MUSIQUE DE CHAMBRE. — LES MADRIGAUX TRANSCRITS POUR INSTRUMENTS. — L'ÉCRITURE EN *TRIO.* — LE CLAVECIN INSTRUMENT RÉCITANT.

La plupart des formes symphoniques profanes ayant pour commune origine le Madrigal vocal et sa transcription pour instruments divers, nous retrouvons nécessairement ici le même point de départ que pour le Concert et pour la Symphonie.

Nous avons signalé déjà (1) la diffusion rapide, vers la fin du XVIe siècle, de ces transcriptions instrumentales, tantôt partielles, sous forme de *Madrigal accompagné*, tantôt intégrales, sous forme de véritable *Musique de Chambre.* Il faut se souvenir qu'à cette époque la ligne de démarcation entre le genre sacré et le genre profane avait

(1) Voir notamment, dans notre Premier Livre (pp. 187 et 188), ce qui a trait au *Madrigal accompagné*, et, dans la Première Partie du présent Deuxième Livre (p. 102), ce qui a trait à l'origine de la forme *Suite.*

beaucoup perdu déjà de son ancienne rigueur. La belle floraison grégorienne, initiatrice de la polyphonie palestrinienne, est alors sur son déclin, tandis que l'esprit de la Renaissance, avec son cortège d'humanisme et d'élégante indifférence, a fait dévier quelque peu les axes de la pensée humaine ; et les effets de cette déviation se feront bientôt sentir jusque dans les appellations en usage. Dans cette « chambre » (*camera*) où s'exécutera le genre de musique qui nous occupe, le groupe des musiciens constituera la « chapelle » du seigneur ou du prince qui les écoute et les rétribue, même si celui-ci n'a plus en son palais d'autre « chapelle » véritable que cette sorte de « temple de l'art », fort dissemblable d'un lieu sacré !

Si cette « chapelle musicale » comporte à l'ordinaire cinq personnages, qui n'ont rien d'ecclésiastique, c'est parce que l'écriture polyphonique à cinq parties réelles est demeurée la seule en usage, même depuis que le soliste, naguère un chanteur accompagné par un quatuor, est devenu lui-même un cinquième instrumentiste. Ainsi, les cinq voix des Madrigaux de la belle époque, celle des Arcadelt, des Willaert, des Costeley et autres, ont cédé peu à peu la place au soliste avec quatuor instrumental du *Madrigal accompagné,* puis enfin aux cinq instruments de la *Musica da Camera,* c'est-à-dire à la *Musique de Chambre.* Pendant quelque temps, on rencontre encore quelques Madrigaux avec soliste : celui-ci est tantôt un chanteur, tantôt un instrumentiste ; parfois même sa partie peut être confiée à l'un ou à l'autre *ad libitum* : ce seul trait suffit à juger de l'importance des paroles aux yeux du compositeur. On peut penser que les chanteurs de quelque talent ne tardèrent pas à se désintéresser, eux aussi, d'élucubrations où leur partie pouvait être indifféremment confiée à un flûtiste ou à un violoniste. Ainsi, l'adaptation exclusivement instrumentale supplanta définitivement la polyphonie vocale de l'époque périmée, mais en conservant l'usage de l'*écriture à cinq voix.*

Toutefois, la plus curieuse variété se révèle dans le choix des catégories d'instruments auxquelles sont confiées ces immuables cinq parties, suivant les lieux, les modes, et probablement aussi les moyens financiers dont dispose le quelconque Mécène qui les emploie.

La distribution à des instruments à cordes est assurément la plus fréquente ; encore ces instruments appartiennent-ils à deux familles assez différentes : ici, ce sont les instruments à archet correspondant approximativement à ceux que nous employons encore : deux *dessus de viole* (sorte de violons), une *haute-contre* (notre alto), une *taille* (petit violoncelle) avec une *basse* accompagnante (notre violoncelle actuel). Là, au contraire, ce sont des *luths* de diverse grosseur : deux *luths* ordinaires (correspondant aux dessus de viole), deux autres

dits *chitarroni* (ancêtres de nos guitares), et une énorme *basse de luth* qui n'a plus guère d'analogue aujourd'hui.

Jusqu'ici, rien que d'assez normal : mais voici maintenant les instruments à vent qui viennent prendre part à ces prétendus « concerts de chambre ». D'abord ce sont les *hautbois,* famille alors complète (1), qui se partagent les cinq voix entre deux *dessus de hautbois* (analogues à nos instruments actuels), deux *tailles de hautbois* (correspondant à peu près à nos cors anglais) soutenus, si l'on peut dire, par une effroyable *basse de hautbois* dont la sonorité, si nous en jugeons par le spécimen que nous avons eu entre les mains (2), ferait regretter celle des plus stridents « klaxons » de nos modernes automobiles. Tout porte à croire que cet outil barbare ne sévit que pendant un temps assez court et qu'on lui préféra bientôt le véritable *fagotto,* notre actuel basson. Mais il n'y a pas jusqu'aux instruments de cuivre, précurseurs inconscients de nos honnêtes saxophones reçus aujourd'hui dans « la meilleure société », qui n'aient eu leur part à cette première phase de l'instrumentation musicale : ne trouve-t-on pas, en effet, des madrigaux transcrits pour un *corhetto* (petite trompette, peut-être *à coulisse,* elle aussi) et *quatre trombones* de différente grosseur. Cette conception spéciale de la Musique de Chambre donnerait à penser que la « chapelle » à qui son exécution était confiée opérait plutôt en plein air, et qu'il n'y restait à coup sûr que peu de traces de son origine « ecclésiastique » !

Il devait en être de même, à bref délai, de son ascendance madrigalesque, dont le dernier vestige, l'écriture à cinq voix, allait disparaître, à son tour, pour faire place à la nouvelle *écriture en trio,* adoptée en très peu de temps par presque tous les compositeurs de musique instrumentale du début du XVIIIe siècle.

Cette nouvelle disposition dite « en trio » affecte deux aspects différents : tantôt c'est un véritable *trio,* formé de deux instruments récitants qu'accompagne une « basse continue » ; tantôt c'est un *trio récitant,* confié à trois instruments concertants, tandis que le *continuo* réalise au clavecin une harmonie rudimentaire chiffrée. On ne peut se refuser à reconnaître ici les authentiques ascendants de nos *Trios* et de nos *Quatuors avec piano,* nettement distincts, par cela même, des *Quatuors à Cordes seules* qui feront l'objet du chapitre suivant. Bientôt on voit l'usage des *trois parties réelles* se répandre dans l'écriture des instruments à clavier : mainte Suite pour orgue ou pour clavecin de J. S. Bach nous en fournit l'exemple ; et la rigueur plus grande de cet usage

(1) Voir, dans l'*Introduction* du présent Livre, ce qui a trait à la « Famille des Hautbois » (pp. 26 et suiv.)

(2) Spécimen appartenant à la collection de M. Bricqueville, à Versailles.

dans la *section centrale* de certaines *danses* comme le Menuet fera plus tard dénommer « trio » cette section elle-même. On ne peut omettre de remarquer ici que l'ancien *Verset,* formant lui aussi la *section centrale* du *Répons* traité polyphoniquement, était presque toujours écrit à *trois voix,* « en trio » également.

Par l'adoption de cette *écriture en trio*, où chacune des trois voix garde toujours une importance à peu près égale, on voit se réaliser assez rapidement, dans les premières œuvres appartenant à la véritable *Musique de Chambre accompagnée,* cet équilibre harmonieux entre les instruments récitants, qui nous est apparu déjà comme la caractéristique propre, par laquelle ce genre musical se différencie de plus en plus nettement du Concert et de la Symphonie.

Entre le Concert, qui devait consacrer jusqu'à l'abus le triomphe du *solo* (et, plus tard, du *soliste*) et la Symphonie, fondée sur la multiplicité toujours croissante de la polyphonie instrumentale et des timbres, la Musique de Chambre, en adoptant définitivement l'*écriture en trio,* s'est proposée, en quelque sorte, comme un moyen terme, et il semble bien qu'elle ait gardé ce caractère. Toutefois, sa parenté avec le Concert demeurera plus étroite, tant que l'instrument polyphone (clavecin ou orgue) n'aura pas d'autre fonction que la réalisation de la *basse continue* : telle est, en effet, à peu de chose près, dans la plupart des Concerts de la première période, le rôle du *tutti* des instruments accompagnants dits « de remplissage » (*ripieni*). Beaucoup de *Trios de Chambre,* dus à ceux que l'on doit considérer comme les créateurs du genre, sont de véritables Concerts dont la partie d'accompagnement a été simplement confiée au clavecin ou à l'orgue, sinon même parfois réduite de l'orchestre pour ces instruments : nous en verrons des exemples ci-après, dans la *section historique* du présent chapitre.

Mais cet état de choses transitoire ne devait pas durer beaucoup plus tard que les premières années du XVIII[e] siècle. A partir de ce moment, soit par l'habileté plus grande des compositeurs, dont le style s'était en quelque sorte régénéré par le retour à l'*écriture en trio* nécessitant un plus grand souci contrapontique, soit par les exigences des clavecinistes et organistes, réclamant eux aussi leur « place au soleil » au lieu d'être relégués au second plan, soit peut-être enfin en raison des notables perfectionnements apportés au mécanisme des instruments à clavier, on voit ceux-ci prendre, dans les Trios de Chambre, une part beaucoup plus active à la récitation et à l'expression musicale. Sans cesser de fournir à l'ensemble l'appui harmonique que leur construction même leur impose, ils sont associés au dialogue des parties comme un véritable interlocuteur ; ce personnage nouveau en arrivera bientôt à opposer sa réplique harmonisée à l'ensemble des instruments à cordes, ainsi que

nous l'entendons encore, de nos jours, dans nos *Trios, Quatuors*, etc., *avec piano*, très différents en cela des Quatuors à *cordes seules*.

Dans notre *Musique de Chambre accompagnée* contemporaine, la partie de piano a toujours conservé ce caractère de « réduction d'orchestre au clavier », qui lui donne sa physionomie propre, tout à fait distincte de celle des Quatuors à Archet : c'est donc bien cette adjonction du clavecin (ou de l'orgue) aux instruments récitants qui constitue la « différence spécifique » par quoi se définit ce genre de musique.

En résumé, si la Symphonie, fondée sur l'équilibre entre les parties instrumentales réputées « égales en dignité », apparaît comme une sorte de réaction contre le Concert avec ses deux classes d'instrumentistes, on peut dire que la *Musique de Chambre accompagnée* est elle-même une réaction contre le *solo*, cette autre caractéristique du Concert, auquel elle s'oppose par le dialogue des récitants. Enfin, comme nous le verrons au chapitre suivant, le Quatuor à Cordes devait marquer à son tour une réaction contre l'abus du clavecin ou du piano dans la *Musique de Chambre accompagnée*.

3. ADAPTATION A LA MUSIQUE DE CHAMBRE DES QUATRE TYPES TRADITIONNELS (S. L. M. R.).

On sait que les pièces polyphoniques appartenant à l'époque du Motet et du Madrigal n'ont aucune règle spéciale quant à leur construction thématique et tonale : c'est la forme du texte chanté qui commande celle de la musique. Toutefois, comme dans les Madrigaux, ce texte s'apparente beaucoup plus à la Chanson populaire, l'alternance séculaire des *refrains* et des *couplets* s'y manifeste très souvent, sous l'aspect de répétitions des mêmes phrases musicales séparées par des phrases différentes, ainsi qu'il arrive dans les pièces instrumentales d'allure rapide du type Rondeau, ou dans les pièces plus lentes de forme *Lied*. Il va de soi que le Madrigal accompagné ou « semi-instrumental » ne diffère pas du Madrigal vocal : dans l'un comme dans l'autre, c'est à la forme de la poésie chantée qu'il faut demander la raison de la forme musicale ; et malgré la suppression du soliste chanteur, faisant place peu à peu au soliste instrumentiste, les mêmes errements resteront pendant longtemps encore en usage dans les premiers embryons de Musique de Chambre, tant que l'*écriture en trio* n'y aura pas pris définitivement la place des cinq voix léguées par l'antique Madrigal.

Revenu plus ou moins au « style concertant », le Trio de Chambre fait pourtant une part plus large aux imitations dialoguées, d'origine contrapontique ; mais, dans cette voie qui devrait le ramener vers l'art de la

Fugue, il est paralysé par la *basse continue* avec son cortège encombrant de conventions harmoniques, tandis que seul le Quatuor à Cordes, libéré de ce « poids mort », ira redemander aux traditions de la Fugue et du Motet la sève vivifiante qui lui donnera bientôt la plus splendide floraison.

Ainsi orienté vers le style du Concert, le Trio de Chambre en adopte tout naturellement les formes : mais l'opposition entre le *solo* et le *tutti*, cause évidente de l'ordre des expositions dans le Concert, perd ici sa raison d'être ; les simples répliques du *continuo* réalisé au clavier ne sauraient être assimilées à celles du *tutti* : aussi disparaissent-elles presque totalement dans la Musique de Chambre primitive. Il ne lui reste de la construction empruntée au Concert que l'emploi d'un *dessin thématique*, sujet de dialogue concertant, analogue en cela au *sujet* de Fugue, et traité comme tel, d'abord sur les fonctions principales (*tonique* et *dominante*), puis modulant à quelques tons voisins (*relatif*, *sous-dominante*, etc.) pour conclure au ton principal, le plus souvent sans réapparition du dessin initial. On voit par là l'analogie avec la forme Suite. Ces premiers Trios de Chambre, en effet, ne diffèrent guère des Suites pour clavecin ou pour orgue que par de plus fréquentes redites du thème ; celles-ci sont dues à la variété des timbres des instruments concertants, ainsi qu'à l'application du principe alors en honneur de leur « égalité en dignité », chacun d'eux étant réputé posséder un « droit égal » à l'exposition du dessin thématique principal.

Bientôt, ce sera l'instrument à clavier qui réclamera l'exercice de ce « droit égal », abandonnant ainsi son rôle subalterne de *basse continue* pour prendre part au dialogue. Et, sans que l'on puisse démêler avec quelque certitude quelle est en ceci la cause ou l'effet, on constate que cette sorte d'accession du clavecin au grade supérieur coïncide, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, avec un discrédit croissant de la basse chiffrée.

C'est à peu près vers la même époque que nous avons assisté à la transformation de la forme Suite en forme Sonate, instaurée par Charles Philippe Emmanuel Bach et par Joseph Haydn (1). L'adoption de cette forme, alors nouvelle, dut être considérée à bon droit par les meilleurs auteurs comme un progrès véritable : effectivement, on la voit pénétrer rapidement dans presque toutes les compositions de musique instrumentale et, naturellement, dans la Musique de Chambre accompagnée. Celle-ci n'offre donc pas de trace d'une construction qui lui appartienne en propre : les quatre types traditionnels que nous avons étudiés à propos de la Sonate (2), avec leurs innombrables variantes,

(1) Voir IIe liv., Ire partie, pp. 159 et suiv.
(2) Voir IIe liv., Ire partie, pp. 153 à 176, 231 à 323, etc.

suffisent à lui conserver, même de nos jours, tout son intérêt. Il faut observer seulement que le caractère *polyphone* de l'instrument à clavier (clavecin, orgue et maintenant piano) qui continue à *accompagner* le groupe des instruments à cordes, a toujours gardé l'aspect d'une *masse orchestrale réduite*, dont l'ensemble s'oppose seul à tous les autres interlocuteurs du dialogue musical. C'est pourquoi, le piano (ou son succédané) conserve le privilège de répondre très souvent, par une exposition propre, à l'exposition des principaux thèmes par les instruments récitants. Cette double exposition, vestige du Concert, est demeurée traditionnelle pour le thème initial des principales pièces de Musique de Chambre. Elle est beaucoup plus rare pour le second thème qui, à cette époque, est à peine formé et ne prendra son importance qu'avec Beethoven. En réalité, cette disposition est commune à la Musique de Chambre accompagnée et à la Sonate pour deux instruments, que l'on pourrait aussi bien qualifier un « duo de chambre », à ce point de vue.

Sauf cette particularité, la construction thématique et tonale des pièces appelées à constituer les Trios, Quatuors, Quintettes, etc., avec accompagnement de piano, ne diffèrent en rien de ce qui a été dit à propos des quatre types traditionnels (S. L. M. R.) de la Sonate.

HISTORIQUE.

4. LES CRÉATEURS.

C'est toujours au Madrigal, simple ou accompagné, qu'il a fallu faire remonter l'origine de la plupart des formes musicales appartenant à l'ordre symphonique ou instrumental. Mais avant que chacune de ces formes se soit nettement individualisée, une période assez longue s'est écoulée, au cours de laquelle les œuvres, encore mal définies, peuvent être ramenées à une sorte d'« embryon », commun à plusieurs types différents qui ne devaient être fixés que par la suite. Il ne faut donc point être surpris de rencontrer, ici ou ailleurs, les mêmes noms d'auteurs, déjà cités à propos de la Suite, du Concert, etc., et destinés à reparaître encore, à propos du Quatuor à Cordes, ou même de certains genres de Musique Dramatique (Cantate, Oratorio, Opéra, etc.), dans le Troisième Livre du présent Ouvrage.

Tel sera le cas, par exemple, de **Ludovico GROSSO da VIADANA**, dont les transcriptions pour instruments de Madrigaux vocaux peuvent être indifféremment classées, de même que celles de l'Italien

AGAZZARI (1578 † 1640), comme des ébauches de Musique de Chambre accompagnée ou de Quatuors à Cordes seules. Sans nous arrêter à ces précurseurs trop lointains, nous prendrons comme point de départ le nom de l'abbé Steffani qui adopta le premier l'*écriture en trio*.

Agostino Steffani.	1654 † 1728
Alessandro Scarlatti.	1659 † 1725
Giovanni Carlo Maria Clari. . .	1669 † 1745
Giovanni Baptista Sammartini. . .	1704 † 1774
Pierre van Malder.	1724 † 1768
Joseph Haydn.	1732 † 1809

Agostino STEFFANI, qui débuta dans la musique en qualité de chantre à l'église Saint-Marc de Venise, entra dans les ordres en 1680 et fut tour à tour abbé, diplomate et compositeur : nommé évêque en récompense de son habileté comme négociateur de l'Électorat de Hanovre, en 1692, il abandonna depuis lors la carrière musicale. On a de lui, outre un certain nombre d'Opéras, un recueil de *Sonate da Camera* pour *deux violons, alto* et *basse continue* (1683) affectant plutôt l'aspect de *Quatuors à Cordes* embryonnaires, mais déjà très intéressants, et une certaine quantité de véritables *Trios*.

Alessandro SCARLATTI, né en Sicile et mort à Naples, était le père du célèbre claveciniste Domenico Scarlatti (1). Auteur d'une multitude d'ouvrages de Musique dramatique profane et sacrée (on a de lui cent six Opéras et plus de deux cents Messes), ce musicien, d'une prodigieuse fécondité, a laissé également *dix-huit recueils* de *Musique de Chambre*, dont chacun contient au moins *huit* pièces, qualifiées *Sonates* bien que leur forme soit déjà très analogue à celle des véritables *Trios de Chambre*, telle qu'elle va se fixer définitivement dans les ouvrages des auteurs suivants.

Giovanni Carlo Maria CLARI, originaire de Pise et maître de chapelle à Pistoia, près de Florence, a publié, en 1720, un recueil considérable de *Trios de Chambre* très estimés.

Giovanni Battista SAMMARTINI, organiste milanais qui fut le maître de Gluck, est le premier auteur connu de Musique de Chambre nettement différenciée, soit pour instruments à archet avec *basse continue* réalisée au clavecin, soit pour instruments à cordes seules, comme nos Quatuors actuels.

Pierre van MALDER, né à Bruxelles, fut l'un des meilleurs musiciens

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 129.

de la chapelle du prince Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas. Venu à Paris en 1762, il y fit ensuite plusieurs séjours : c'est le premier auteur connu de musique instrumentale qui ne soit pas italien; on a de lui plusieurs Symphonies, des Quatuors dont il sera question au chapitre suivant, et particulièrement *six Sonates à Trois* qui sont de véritables *Trios*, écrits dans un style déjà grandement affranchi des errements, universellement observés jusqu'alors, de la *basse continue*.

Joseph HAYDN (1), dont on connaît l'inépuisable fécondité musicale, a laissé *trente-cinq Trios* pour *piano*, *violon* et *violoncelle*, et *trois* autres avec une partie de *flûte* au lieu de violon.

Malgré leur mérite réel, les œuvres de ces trois vrais créateurs de la Musique de Chambre, Sammartini, van Malder et Haydn, ne nous apportent rien qui ne soit connu déjà, en matière de construction thématique et de forme générale : c'est toujours la *Sonate*, à un ou à deux thèmes, qui en reste le type constant.

A côté de ces trois noms illustres, nous ne pouvons omettre de signaler à nouveau le musicien français **GRÉTRY**, dont le juste renom provient de ses Opéras, mais qui voulut aussi s'essayer dans la Musique de Chambre, comme il l'avait fait pour la Symphonie, ainsi que nous l'avons dit ci-dessus (p. 114) : il a laissé *deux Quatuors avec flûte*, qui datent de 1758, sans compter ses Quatuors à Cordes seules, à propos desquels nous retrouverons son nom à côté de celui de son émule et contemporain Gossec, auteur de Symphonies comme lui.

5. LES CLASSIQUES ET LES ROMANTIQUES.

WOLFGANG AMADEUS MOZART.	1756 † 1791
LUDWIG VAN BEETHOVEN.	1770 † 1827
FRANZ PETER SCHUBERT.	1797 † 1828
JAKOB LUDWIG FÉLIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY.	1809 † 1847
ROBERT ALEXANDER SCHUMANN.	1810 † 1856

Wolfgang Amadeus MOZART (2) ne pouvait évidemment rester étranger à un genre de composition aussi conforme à son génie que la Musique de Chambre; on sait avec quelle rapidité il écrivait ses œuvres : il s'en vantait d'ailleurs. On ne sera donc point surpris de l'importante

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 206.
(2) Voir IIe liv., Ire partie, p. 216.

énumération de ses ouvrages de cette sorte avec piano, réserve faite de ceux destinés aux seuls instruments à archet :

1 Quintette pour piano, deux violons, alto et violoncelle ;
1 Quintette pour piano, violon, violoncelle, hautbois et clarinette ;
2 Quatuors pour piano, violon, alto et violoncelle ;
7 Trios pour piano, violon et violoncelle ;
1 Trio pour piano, clarinette et alto.

On se souvient que la clarinette était, au temps de Mozart, un instrument tout à fait nouveau : par là s'explique très probablement la large place qu'il lui attribue dans sa Musique de Chambre.
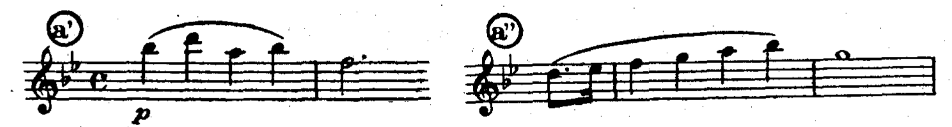
Ludwig van BEETHOVEN (1), dans sa carrière pourtant beaucoup plus longue que celle de Mozart, n'a pas produit une quantité aussi considérable d'œuvres de Musique de Chambre. On a de lui :

1 Quintette pour piano et instruments à vents ;
1 Trio pour piano, clarinette et violoncelle ;
8 Trios pour piano, violon et violoncelle ;
2 Quintettes pour piano et instruments à archet.

On peut y ajouter le *Grand Septuor,* écrit pour une sorte d'orchestre restreint (violon, alto, violoncelle, contrebasse, clarinette, cor et basson) et quelques autres petites pièces pour instruments divers, qui n'offrent pas non plus le véritable caractère de la Musique de Chambre accompagnée au piano.

Le meilleur spécimen à examiner dans ce genre de composition, parvenu au degré de perfection que pouvait seul lui donner alors le maître de Bonn, c'est le *Trio* op. 97, dédié à l'archiduc Rodolphe, en 1811, au moment du plein épanouissement de ce que nous avons appelé la *deuxième manière* de Beethoven : l'architecture générale de cette œuvre, au point de vue thématique et tonal, est tout à fait conforme à celle de la plupart des Sonates pour piano de cette même époque.

Le *premier thème* du mouvement initial est formé de *deux éléments* de caractère opposé : le premier *a'* d'ordre *rythmique* et le second *a''* plutôt *mélodique* en raison de ses degrés conjoints :



Le *pont* n'est qu'un petit développement du premier élément *a'*,

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 324 et suiv.

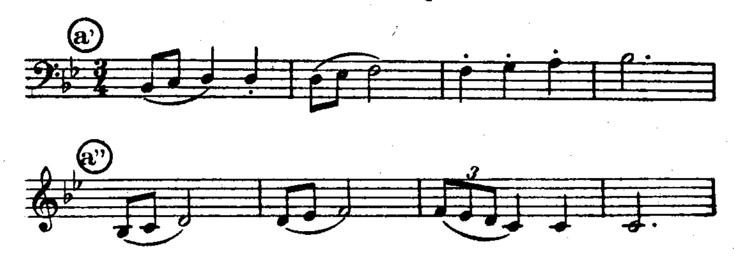
conduisant en quelques mesures à la tonalité de SOL, où s'expose le *second thème* (B), formé, suivant l'habitude, de *trois éléments* dont le dernier est une véritable phrase assez longue.

Le *développement* procède en trois « étapes » : la première, rythmique, traite la cellule initiale *a'* et conduit au ton de MI♭ (*sous-dominante*); la deuxième, fixée dans cette même tonalité, expose cette même cellule, en imitations, puis l'élimine progressivement, tandis que la tonalité s'infléchit peu à peu vers la *dominante* de SOL ; la troisième, en SOL, traite le second fragment du thème initial *a''*, et reprend la marche tonale pour atteindre et même dépasser la *dominante* FA du ton principal, où elle s'arrêtera quelque temps avant la *réexposition*. Il faut noter l'effet de calme et de douceur qui résulte de cette « station » préalable à l'entrée des thèmes dans la même tonalité : on en trouve plusieurs exemples dans l'œuvre de Beethoven, surtout vers la fin de sa vie, à une époque où cela ne peut passer pour une inadvertance de débutant. En lui-même, ce procédé n'est pas recommandable : tant d'œuvres pèchent par leur *rentrée*, pour la simple raison que l'on ne peut « rentrer » dans un ton *où l'on est déjà*. Ici, à proprement parler, le personnage thématique ne rentre pas : on le retrouve peu à peu, dans son cadre tonal, comme s'il y avait toujours été ; on est « rentré » sans s'en apercevoir. Il faut une grande habileté pour qu'un moyen, en lui-même aussi paradoxal, ne nuise pas à la réexposition d'un thème. Au surplus, dans cette réexposition, il semble que le *premier thème* (A) ne fait que passer ; le *pont* disparaît presque complètement et le *second thème* (B) occupe la plus grande partie de la fin de la pièce : une sorte de conclusion mélodique, tenant lieu de véritable *développement terminal*, insiste une dernière fois sur le thème initial (A), ce qui explique et justifie la brièveté de son apparition au moment de la rentrée. Les tonalités qui servent de point d'appui à ce premier mouvement, et que nous avons qualifiées *assises tonales*, à propos de la Symphonie (p. 112), apparaissent dans cet ordre : SI ♭, SOL, MI ♭, SI ♭, formant, comme nous l'avons fait observer, un *arpège harmonique* et non pas des sons conjoints.

Le *Scherzo* qui suit est construit comme celui dont la IXe Symphonie nous a fourni le modèle, c'est-à-dire que le *trio* se redit deux fois, entre trois expositions du *Scherzo* proprement dit, ce qui donne à l'ensemble un type de construction en *cinq sections* que nous avons appelé *Grand Scherzo* (MM), par analogie avec le Lied développé (LL) également divisé en cinq (1).

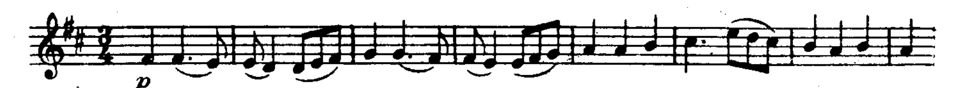
(1) On a signalé déjà, dans la Ire partie du présent Livre (p. 309), ce type agrandi de Mouvement Modéré, bien que les Sonates proprement dites n'en offrent pas d'exemples.

La phrase principale de ce Scherzo est formée de *deux éléments* thématiques (*a'* et *a''*) avec redite du premier *a'* :



L'exposition est construite comme celle du Scherzo de la IXe Symphonie, mais sans être aussi longue. Le *trio*, en *RÉ* ♭, contient également deux éléments thématiques, le premier plus sombre et chromatique, le second très rythmé, exposé deux fois : d'abord au ton du *trio*, puis, après une petite période de marche, au ton de *FA* ♭, c'est-à-dire à la troisième quinte inférieure. Pour la lecture, cette redite est écrite en *MI* ♮, mais il faut l'entendre dans son véritable ton (1). Une redite *da capo* du Scherzo et du *trio* est indiquée par l'auteur ; enfin, une réexposition terminale du Scherzo prend une forme conclusive, avec rappel, en *SI* ♭, du premier élément du *trio*. Les tonalités prépondérantes, formant les *assises tonales* de cette pièce, sont disposées comme un accord de *quinte diminuée* : *SI* ♭, *RÉ* ♭, *FA* ♭ (écrit *MI* ♮).

Le célèbre *Andante cantabile* en *RÉ*, dont le thème si expressif nous a servi de modèle (2), est du type Lied Varié (LV) :



La phrase est divisée en deux périodes : la première est exposée deux fois : au piano, puis aux instruments récitants ; après une montée à la *dominante*, la seconde période redescend à la *tonique* et se termine par une sorte de « réflexion ». Les instruments répètent après le piano chaque membre de phrase.

Le thème est suivi de *cinq* Variations : les quatre premières, du genre que nous avons appelé *décoratif*, se succèdent sans interruption et ne se distinguent l'une de l'autre que par le dessin rythmique propre à chacune d'elles (triolets pour la première, traits en doubles cro-

(1) C'est un excellent exemple de ce que nous avons appelé, après M. Maurice GANDILLOT, une *hétérographie*, et non pas une *enharmonie*, ce qui est tout autre chose (voir les notes, pages 125 et 162 ci-dessus).

(2) Voir Ier liv., p. 39. Cet *Andante* est cité également au chapitre de la Variation : voir IIe liv., Ire partie, p. 463.

ches pour la deuxième, accords répétés en triolets de doubles croches pour la troisième, et batteries en triples croches pour la quatrième) c'est-à-dire une *progression croissante de l'agogique.* Il faut noter, à maintes reprises, le magistral emploi du procédé de la présence du thème *par ses harmonies seules,* le dessin mélodique étant absent ou même remplacé par un autre (voir, par exemple, les parties de violoncelle et de violon de la Ire Variation, etc.). Après le « paroxysme agogique » de la IVe Variation, tout s'interrompt subitement : c'est le thème seul qui semble rentrer comme au début. Mais, dès la deuxième mesure, il module et se divise en répliques comme en un véritable *développement* : parvenu au ton de MI, il se transforme en une sorte de *marche harmonique* et régagne peu à peu le ton principal, où une nouvelle phrase, sorte de commentaire du thème, sert de conclusion et enchaîne au Final. Ainsi, cette Ve Variation, point culminant de l'œuvre, participe à la fois du *développement* et de l'*amplification* : c'est bien là la « composition », comme l'entendait l'auteur, lorsqu'il faisait à un interlocuteur quelques années plus tard, en 1817, la modeste réponse que nous avons déjà citée (1).

Le Final est dans la forme Rondeau, telle que Beethoven l'avait fixée, dès ses premières Sonates. Le *refrain*, qui n'apparaît pas moins de *cinq fois,* offre la particularité d'être nettement à la *sous-dominante* du ton principal, c'est-à-dire en MI ♭, avec un *la* ♭ qui ne disparaît qu'à la cadence finale, lui donnant ainsi l'aspect d'une cadence suspensive à la *dominante* (de MI ♭). Le *premier couplet* et le *troisième* sont faits du même élément tenant lieu de *seconde idée* ; après le *troisième couplet,* le rythme change et se rapproche de celui de la Gigue : le *refrain,* ainsi transformé, apparaît alors dans la tonalité éloignée de LA ♮, pour revenir peu à peu au ton principal ; un *quatrième couplet,* très sautillant, affirme cette tonalité, mais la dernière apparition du *refrain,* pour la cinquième fois, renouvelle l'impression de *sous-dominante,* que la *coda* assez brève n'efface pas complètement. Malgré tout son entrain, ce Rondeau n'est pas la meilleure pièce de cette belle œuvre.

En quittant Beethoven, et avant de nous occuper des Romantiques, les exigences de la chronologie nous conduisent à mentionner ici les noms de deux auteurs de Musique de Chambre, à peu près contemporains du maître de Bonn, avec le génie duquel ils n'ont pourtant aucun rapport. En raison de leur fécondité, qui n'a d'égale que leur lamentable banalité, ces auteurs ont fait pendant près d'un demi-siècle les délices des « amateurs » dans nos petites villes de province. Le premier en

(1) Nous avons rapporté cette anecdote à la page 110 de notre livre sur BEETHOVEN cité ci-dessus, p. 124. V. I.

date, **Georges ONSLOW** (1784 † 1852), en dépit de ce nom à désinence étrangère, était un Auvergnat, né à Clermont-Ferrand, mais d'origine anglaise ; il succéda à Cherubini, comme membre de l'Académie des Beaux-Arts, et fit même quelques œuvres dramatiques. Outre ses Quatuors à Cordes, que nous mentionnerons en leur lieu, Onslow a composé, si l'on peut dire, *dix Trios* avec *piano*, et *trente-quatre Quintettes*, dont la seule particularité est leur adaptation indifférente aux divers instruments à archet, « suivant la commodité de tout un chacun », comme on eût dit jadis : on peut les jouer, en effet, soit sur deux violons, un alto et deux violoncelles, soit avec deux altos et un violoncelle, soit même avec un seul violon et deux altos... leur intérêt n'y gagne rien (1).

Quant à **Frédéric FESCA** (1789 † 1826), violoniste originaire de Magdebourg, digne émule du précédent, il a laissé quelques *Trios* avec *piano, cinq Quintettes* pour instruments à archet et des Quatuors.

Franz SCHUBERT (2) s'est essayé également dans la Musique de Chambre, où il apporte les qualités et les défauts qu'on lui connaît. Il n'y a de lui que *deux Trios* pour *piano, violon* et *violoncelle*, et *deux Quintettes*, l'un pour *piano* et instruments à cordes, l'autre pour *cordes seules* (deux violons, alto, deux violoncelles) ; il faut mentionner aussi son « Octuor », barbarisme par lequel on désigne un ensemble de deux violons, alto, violoncelle, contrebasse, clarinette, cor et basson.

Félix MENDELSSOHN (3) a laissé *deux Trios* et *trois Quatuors* avec *piano, un Sextuor* pour *piano* et quintette à cordes, *deux Quintettes* pour *cordes seules*, sans compter un autre « Octuor » qui n'est qu'un double Quatuor à Cordes.

Robert SCHUMANN (4), parmi un certain nombre de pièces fantaisistes pour piano, violon et violoncelle, qui n'ont pas les caractéristiques de la Musique de Chambre, a composé *trois* véritables *Trios* (Ier en *ré* ; IIe en *FA* ; IIIe en *sol*) sans oublier son très beau *Quintette* avec *piano* (op. 47) et un *Quatuor* avec *piano* également. On pourrait ajouter aussi à cette liste les *Contes Féeriques* (op. 132), sortes de Trios pour piano, clarinette et alto. La qualité musicale de ces œuvres permet de les placer parmi les meilleures de cette époque, où la méconnaissance des

(1) Le fils de Georges Onslow que nous avons bien connu naguère, exerçait la noble profession de Percepteur des Contributions directes dans une ville de province. A. S.

(2) Voir IIe liv., Ire partie, p. 402.

(3) Voir IIe liv., Ire partie, p. 406.

(4) Voir IIe liv., Ire partie, p. 411.

principes essentiels de la construction tonale et thématique a déplorablement desservi les plus sublimes génies.

6. LES MODERNES ALLEMANDS ET RUSSES.

JOSEPH JOACHIM RAFF.	1822 † 1882
FRÉDÉRIC SMETANA.	1824 † 1884
JOHANNES BRAHMS.	1833 † 1897
ALEXANDRE PORPHIRIEWITCH BORODINE. . .	1834 † 1887
JOHANN SEVERIN SVENDSEN.	1840 † 1911
ANTON DVORAK.	1841 † 1904
GIOVANNI SGAMBATI.	1843 † 1914
NICOLAS ANDREIEWITCH RIMSKY-KORSAKOW. .	1844 † 1908
ALEXANDRE CONSTANTINOWITCH GLAZOUNOW.	1865

Joachim RAFF (1) n'apporte à la catégorie de la Musique de Chambre accompagnée qu'une contribution relativement modeste : *un Quintette, deux Quatuors* et *quatre Trios* avec *piano* ; il faut y ajouter un « Octuor » et un Sextuor pour instruments divers. Peu de chose, on le voit, pour cet auteur de plus de deux cents œuvres cataloguées, sans compter les autres.

Frédéric SMETANA, élève de Liszt, qui vécut à Prague où il fonda une École de Musique, termina sa carrière comme chef d'orchestre au théâtre national de cette même ville, et y eut, parmi ses altistes, le jeune Dvorak. Ces deux noms devaient demeurer associés par la suite, en tant que premiers représentants d'une véritable École Tchèque, caractérisée, comme l'École Russe, par la large part que doit sa musique aux chants populaires nationaux. Ces chants étant très différents en Bohème et en Russie, l'École Tchèque en a tiré une marque très originale, qui se révèle déjà dans la Musique de Chambre de Smetana : *un Trio* avec *piano*.

Johannes BRAHMS (2) est l'auteur d'un *Quintette*, de *deux Quatuors* et de *quatre Trios* avec *piano*, ainsi que de *deux Sextuors*, et *deux Quintettes* pour *instruments à archet* seuls, d'un autre *Quintette* pour *clarinette* et instruments à archet, et d'un *Trio* pour *piano, clarinette* et *violoncelle*. Œuvres intéressantes, certes, mais où nous retrouvons trop souvent cette lourdeur de style que nous avons déjà signalée, avec aussi

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 414.
(2) Voir IIe liv., Ire partie, p. 415.

quelques erreurs tonales comme celle qui surprend toujours l'auditoire, à la fin du Scherzo de son Quintette avec piano : par une fâcheuse apparition de la *sous-dominante,* cette pièce semble s'interrompre sans conclure : il en résulte un silence complet du public, qui ne commence à applaudir qu'après une bonne « pause » de plusieurs secondes. Cette vérification des rigueurs des lois tonales doit être signalée, pour l'instruction des jeunes compositeurs.

Alexandre BORODINE, dont nous avons déjà rencontré le nom ci-dessus (p. 157), comme auteur de Symphonies, s'est essayé également dans la Musique de Chambre, mais plus spécialement dans la forme du Quatuor à Cordes seules, dont nous parlerons ci-après (chap. IV).

Johann SVENDSEN, dont nous avons rappelé la fâcheuse destinée dans le choix de ses professeurs (p. 157), écrivit deux œuvres pour instruments à archet : un « Octette » et un *Quintette.*

Anton DVORAK, le second des représentants de cette École Tchèque, dont nous venons de parler à propos de son aîné Smetana, eut une carrière assez mouvementée, comme nous l'avons dit à propos de ses Concertos (p. 95). Sa musique se ressent de l'influence des danses natales : on a de lui *deux Trios* avec *piano* et un *Sextuor.*

Giovanni SGAMBATI, célèbre pianiste romain qui fut l'élève de Liszt, est l'auteur de *deux Quintettes.*

Nicolas RIMSKY-KORSAKOW, qui fut officier de la marine russe, avant de devenir professeur de composition au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, où il eut comme élève Glazounow, est surtout connu par ses œuvres dramatiques, dont il sera question dans le Troisième Livre de ce Cours ; il est également l'auteur de quelques pièces de Musique de Chambre.

Alexandre GLAZOUNOW, auteur de Symphonies que nous avons mentionnées ci-dessus (p. 158), a composé également *un Quintette, un Quatuor* pour instruments à vent, et des Quatuors à Cordes seules dont il sera question au chapitre suivant.

Ces quelques désignations des compositeurs de Musique de Chambre, allemands ou russes, ou même tchèques, appartenant à l'époque contemporaine, ne prétendent aucunement offrir au lecteur une nomenclature complète : beaucoup d'œuvres de mérite ont vu le jour depuis la date lointaine où les documents appelés à constituer ce Cours

de Composition ont été réunis, et nous n'avons signalé ici que ce qui avait alors déjà quelque notoriété. Toutefois, en dépit des qualités musicales très réelles de la plupart de ces œuvres, il faut noter qu'aucune d'entre elles n'apportait, à notre connaissance, un élément nouveau susceptible de modifier intrinsèquement les formes traditionnelles en usage depuis Beethoven, dans la Musique de Chambre accompagnée. On va constater qu'il en fut tout autrement dans les œuvres de ceux que nous rangeons ci-après sous le titre générique de « Français modernes ».

7. LES FRANÇAIS MODERNES.

César Auguste Franck	1822 † 1890
Édouard Victor Antoine Lalo	1823 † 1892
Charles Camille Saint-Saëns	1835 † 1921
Alexis de Castillon de Saint-Victor	1838 † 1873
Gabriel Urban Fauré	1845 † 1924
Paul Marie Théodore Vincent d'Indy	1851
Ernest Chausson	1855 † 1899

César FRANCK (1) devait sans doute se sentir attiré, dès les premières années de sa carrière musicale, vers la Musique de Chambre, car c'est à l'âge de dix-neuf ans, en 1841, un peu plus de treize ans après la date des derniers Quatuors de Beethoven (1827), qu'il publia sa première œuvre, consistant en *trois Trios concertants* pour piano, violon et violoncelle, « dédiés à Sa Majesté Léopold Ier, roi des Belges, par César Auguste Franck, de Liége » : tel est le titre exact de la première édition de cette œuvre, chez Schuberth et Cie, à Hambourg et Leipzig. C'est seulement en 1879-1880, près de quarante ans plus tard, qu'il devait revenir, par son magistral *Quintette* en *fa*, à cette forme de composition, pour atteindre, dix ans plus tard, en 1889, les hauteurs sublimes de son *Quatuor à Cordes* en ré, dont nous parlerons au chapitre suivant.
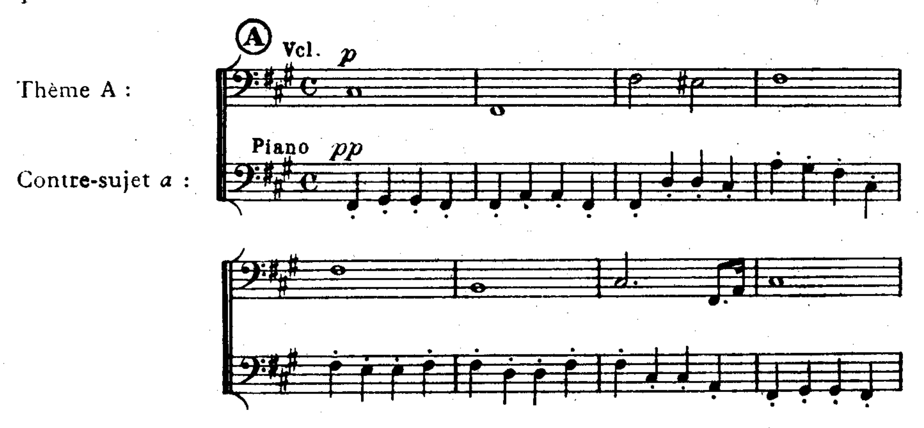
De ces *trois Trios*, nous devons retenir particulièrement le premier, en *fa* ♯, qui contient le premier essai de ces retours des thèmes que nous avons appelés *cycliques*, marquant ainsi une date importante dans l'évolution des formes musicales. Ayant eu l'occasion d'analyser ailleurs cette même œuvre, nous emprunterons à nos propres écrits les indications qui vont suivre.

« Le *Trio* en *fa* ♯, avons-nous dit (2), est construit au moyen de
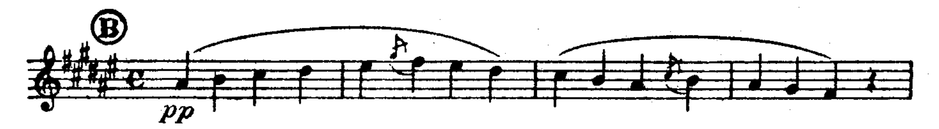
(1) Voir IIe liv., 1re partie, p. 422.
(2) Extrait de notre livre sur César Franck (chez Alcan, 1907).

deux thèmes cycliques principaux, dont le premier sert de base aux trois parties de l'œuvre et engendre, en ses diverses modifications, le plus grand nombre des développements, tandis que le second, immuable, reparaît intégralement reproduit dans chacune des trois parties.

La première des deux idées génératrices, ainsi que le demande son rôle agissant, est d'ordre complexe ; elle commande un contrepoint qui, soit qu'il l'accompagne ou qu'il se meuve pour son propre compte, devient l'un des agents les plus actifs de la structure thématique :



Le mouvement initial est de forme *Andante* et constitué en *cinq* divisions ou compartiments (LL) qui ne sont que des expositions successives des deux idées génératrices, le thème A faisant l'objet des première, troisième et quatrième divisions, tandis que le thème mélodique B, sujet des deuxième et cinquième divisions, amène le ton de FA ♯ qui clôturera l'œuvre :
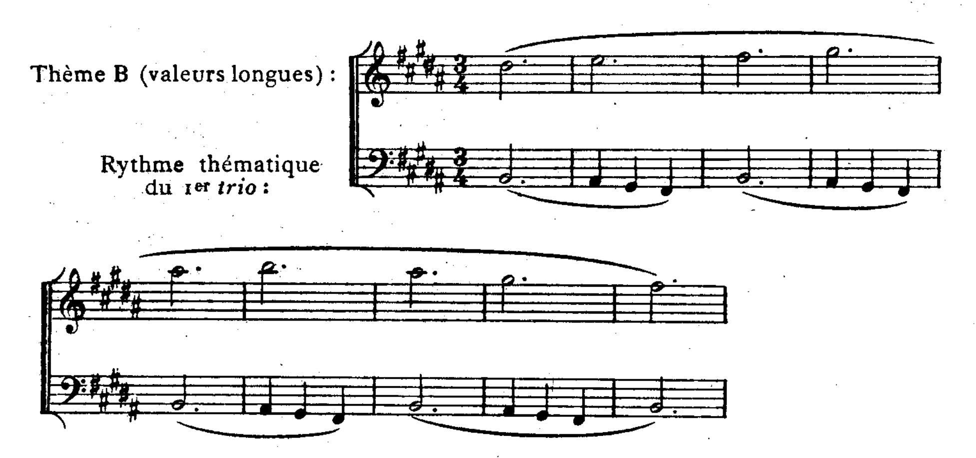


Franck marque déjà, dès ce premier essai, sa prédilection pour les tonalités chargées de *dièses,* qui fourniront plus tard la matière de si hautes inspirations.

Il est à remarquer que cet *Andante*, conformément à l'ancienne coupe italienne, ne module que par changement de mode ; c'est donc — et le compositeur l'entendait bien ainsi — un simple exposé des deux personnages qui agiront dans les pièces suivantes.

Le deuxième mouvement, établi à la sous-dominante (*si*), présente le type du *Grand Scherzo* à deux *trios* (MM) et suit pas à pas le tracé beethovénien des Xe et XIVe Quatuors, avec cette particularité que le deuxième *trio,* point culminant de la pièce, est formé par le thème

générateur B, appuyé sur un rythme déjà entendu dans l'*Andante* initial, rythme qui fut également le sujet principal du premier *trio* :



Comme l'*Andante* précédent, ce *Scherzo* ne module pas, sinon par simple changement de mode, mais, après d'ingénieux développements fournis par la combinaison du contre-sujet *a*, puis du thème A avec le thème propre du morceau, il s'enchaîne au fulgurant *Final* en FA ♯, dont la mélodie principale, d'une si généreuse simplicité, n'est autre chose que l'amplification expressive du premier thème générateur auquel nous avons attribué l'étiquette « A ». De même, et par une fort logique symétrie, la deuxième idée musicale de ce Final, présentée en RÉ ♭ (pour UT ♯, dominante), s'appuie sur d'obstinés *pizzicati* du violoncelle selon le rythme connu du contre-sujet *a*.

Ce *Final* est bâti en forme de *premier mouvement* (forme S), et son développement, s'avançant progressivement vers la lumière, offre de curieuses associations simultanées des idées propres au *Final* lui-même avec le thème A et son contre-sujet *a* : il aboutit à un épisode presque dramatique en RÉ qui amène la *réexposition*.
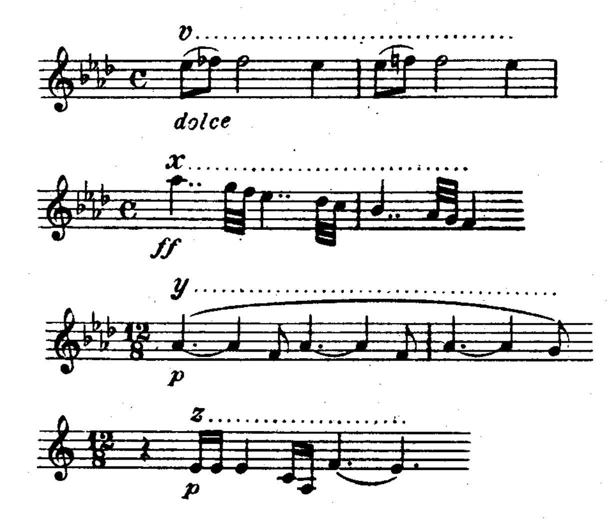
Comme couronnement, reparaît intact, immaculé, le thème primitif B, concluant victorieusement au ton de FA ♯. Ce dernier mouvement est le seul qui présente des gradations de teintes dues aux combinaisons tonales dont Franck tirera plus tard un si grand parti. »

Par cette analyse sommaire, on peut juger de l'immense effort qu'avait déjà réalisé le jeune compositeur de dix-neuf ans, dans la voie de l'unité thématique et de ces moyens de développement et de retour des thèmes que nous avons appelés *cycliques*, parce qu'ils se manifestent, sous diverses formes, dans le « cycle » des pièces différentes dont l'ensemble constitue l'œuvre entière. Sans doute, la qualité intrinsèque de ces thèmes est encore bien loin de faire présager la maîtrise future de l'auteur du *Quintette* que nous allons examiner ; mais l'assimilation

des principes de construction appliqués par Beethoven dans ses derniers Quatuors atteint déjà, chez Franck, une profondeur insoupçonnée de tous ses devanciers et même d'un grand nombre de ses contemporains.

Le *Quintette* pour piano et instruments à cordes, en *fa*, a vu le jour en 1880, près de quarante ans après le Trio en *fa* ♯ : ces deux œuvres sont les seules (avec les deux autres Trios, moins intéressants, publiés en même temps que le premier) qui appartiennent, dans l'œuvre de Franck, au genre de la Musique de Chambre accompagnée. Ici, comme dans la Symphonie en *ré*, le rôle *cyclique* est attribué par l'auteur, non seulement à certains thèmes au nombre de quatre, mais à certaines tonalités, agissant comme des « pôles » d'attraction et demeurant en antagonisme jusqu'à la victoire de l'un d'eux. D'un côté, il y a, dans l'intention de l'auteur, *fa*, ton du mouvement initial, auquel se rattachent toutes les modulations vers des tonalités plus sombres, dans la direction des sous-dominantes (RÉ ♭, etc.). De l'autre, il y a FA, entraînant avec lui tout le cortège des modulations vers les dominantes (RÉ, LA, etc.). Le mouvement lent, placé entre les deux autres, est une sorte d'acheminement, de *pont* si l'on veut, reliant le « pôle de *fa* » du mouvement initial avec le « pôle de FA » du Final, au moyen de la tonalité « intermédiaire » *la*, apparentée par son mode au « pôle sombre » (*fa*), et au « pôle clair » (FA) par sa proximité tonale (relatif de la dominante).

Les *quatre thèmes cycliques* (*v*, *x*, *y*, *z*) sont les suivants :



Le thème général (*v*) domine toute l'œuvre, au cours de laquelle il ramène toujours l'impression de calme et de sérénité, de même que le thème *y*, dont le rôle est moins important.

Le thème *x*, au contraire, exposé dès le début, apporte avec lui

l'agitation et la passion, de même que le thème *z*, spécial au Final, bien qu'il soit déjà pressenti, par sa forme rythmique, dans le *Lento*.

Le mouvement initial est précédé d'une large Introduction, qui présente les deux thèmes *x* et *y*, le premier aux instruments à cordes, le second au piano, marquant avec lui une opposition presque tragique. Les répliques modulantes de ces deux thèmes esquissent l'antagonisme voulu par l'auteur entre les deux « tonalités cycliques » de *fa* et FA. Une transition formée par la cellule du thème *x*, de plus en plus resserrée, conduit à l'entrée en force de la *première idée* du morceau, en forme Sonate; et cette idée n'est autre que le thème *x* lui-même, à peine transformé rythmiquement. Le dessin du *pont*, sorte de *coda* plus mélodique de ce thème, paraît au violon, tandis que le rythme obstiné s'efface peu à peu, pour faire place à trois fausses entrées modulantes, en RÉ♭ (écrit UT ♯), FA♭ (écrit MI♮) et SOL, de la *seconde idée*, qui prend de plus en plus d'importance, parce qu'elle est faite du thème général *v*, et s'expose définitivement par le violon, en LA♭, c'est-à-dire au *relatif majeur*, ni plus ni moins que ne l'eut fait, deux siècles plus tôt, un Philippe Emmanuel Bach ou un Scarlatti. Toutefois, en raison du rôle capital qui lui est assigné par la suite, ce thème *v* n'occupe ici qu'une vingtaine de mesures, et disparaît aussitôt pour faire place au *développement*. Celui-ci passe par trois « étapes » successives : la première, en état de marche par le rythme du premier thème (issu du motif *x*), aboutit rapidement à un rappel de ce thème lui-même en *ut*, où il est développé à l'aide de la cellule *v* du thème général ; la deuxième étape débute par un rappel *fortissimo* de la première idée en *mi* ♮ (écrit ici pour *fa* ♭), interrompu par le thème *v* dans la nuance douce, d'abord en MI puis en UT♯, (c'est-à-dire RÉ ♭, tonalité importante de toute l'œuvre) ; la première idée revient encore, violemment, dans le ton de *fa* ♯ (pour *sol* ♭), interrompue de nouveau par le thème général *v*, modulant peu à peu jusqu'à ce qu'il s'établisse en RÉ♭, et se complétant mélodiquement par le rythme régulier en noires qui lui servait de basse jusqu'ici ; la troisième et dernière étape du développement, très brève, est une marche, jalonnée d'appels du thème *x* pour faire pressentir la *rentrée* de ce même thème, sous forme de *première idée*. Aussitôt cette rentrée opérée, la réexposition est interrompue, avant l'entrée du second thème, par deux rappels du thème *y*, resté sans emploi depuis l'Introduction, et apportant ici comme un apaisement supraterrestre, qui vient dominer la violence du thème *x* et préparer l'exposition, complète pour la première fois, du grand thème *v*, formant la *seconde idée* au ton principal. Alors, par une transformation saisissante, ce thème si doux (*y*) de l'Introduction s'impose dans un ensemble *fortissimo* des instruments à cordes, soutenu

par des traits en octaves du piano qui augmentent encore son intensité, et ramène une dernière fois le thème *v*, de plus en plus animé, jusqu'à la *coda*, faite d'un brusque rappel du premier thème (tiré de *x*) qui s'éteint progressivement. Tout ce *développement terminal*, d'un effet poignant, semble confirmer la suprématie du thème général *v*, comme s'il s'était infiltré peu à peu dans l'œuvre, toujours entravé dans son essor par son antagoniste, le thème *y*, plein de tendresse au début et de passion déchaînée à la fin.

Les tonalités prépondérantes, que nous avons appelées les *assises tonales*, forment entre elles un robuste arpège harmonique : *fa, la* ♭, *RÉ* ♭, et *fa*, qui assure le solide équilibre de ce morceau.

Ce souci des tonalités, qui était, nous le savons, toujours présent à l'esprit de l'auteur, se manifeste très curieusement dans le mouvement lent, considéré par lui, de son propre aveu, comme une sorte de « transition tonale », servant à relier les tonalités du mouvement initial à celles, très différentes, du Final : ainsi justifiait-il l'éloignement singulier des tons employés par lui dans ce magnifique *Lento*, dont la construction est, par ailleurs, des plus simples : c'est une forme *Lied* (L) en *trois sections*, dont la deuxième sert de développement. Par une disposition analogue à celle du mouvement initial de la Symphonie en *ré* (voir ci-dessus, p. 161), le thème initial est exposé deux fois : d'abord en *la*, en raison de l'affinité de ce ton avec *FA* affecté au Final ; puis en *fa*, pour rappeler la tonalité du premier mouvement ; en même temps apparaît le dernier thème cyclique (*z*) dont l'importance va s'accroître par la suite. Sans cadence conclusive, cette exposition prend peu à peu le caractère de développement, vers la tonalité de *RÉ* ♭, souvenir du mouvement initial, et se transforme en une phrase nouvelle, angoissée et douloureuse, jusqu'au moment où un rappel lointain du thème général (*v*) évoque un sentiment de douce consolation. Cependant, la phrase douloureuse se poursuit, à une allure qui doit être, selon l'intention de l'auteur, de plus en plus accélérée ; puis elle se transforme et s'enchaîne à la troisième section contenant la réexposition. Ici, le thème du début reparaît sur d'autres degrés et avec d'autres harmonies ; mais le thème *z*, traité en canon, y prend une place plus grande, tandis que des rappels modulants du développement reviennent par un autre parcours tonal à la cadence terminale en *la*.

Le Final, de même construction que le mouvement initial (S), débute, comme lui, par une Introduction importante, où s'esquissent les éléments du *premier thème*, semblant revenir peu à peu de tons éloignés (comme *si* ♮ et *fa* ♯). Les *tremolos* chromatiques des instruments à cordes restent dans l'imprécision jusqu'au moment où le thème, exposé en octaves par les instruments à cordes, et nettement en *fa*, va s'enchaîner,

sans cadence nette, à une sorte de *pont* mélodique émané du thème cyclique *z*, provenant lui-même du mouvement lent. Pourquoi ce thème, prenant le caractère d'une véritable *seconde idée* dans le Final, va-t-il être exposé dans cette mystérieuse tonalité de SI ♮ (*majeur* et *mineur*), sans aucune affinité apparente avec le ton principal ? et pourquoi reparaîtra-t-il à la réexposition, en FA ♯, dominante du ton précédent, sans aucune tentative de rapprochement progressif vers le ton principal qu'il ne rejoindra jamais, marquant ici une éclatante contradiction avec les principes formels de construction tonale que le maître enseigna toute sa vie ? Cette question, que nous regrettons encore aujourd'hui de n'avoir pas posée au « père Franck », demeure sans réponse satisfaisante dans notre esprit : le rigorisme maintes fois éprouvé de l'auteur sur les questions de relations tonales exclut toute idée d'inadvertance de sa part. Cette curieuse « dérogation », le maître l'a très certainement voulue, mais nous n'en saurons jamais la raison. Quoi qu'il en soit, nous sommes bientôt ramenés en pays moins inconnu par l'entrée du *développement* traitant le premier thème en *ut*, dominante du ton principal, puis en *la*, également voisin : mais la tonalité éloignée de *fa* ♯, moins insolite dans un développement, va reparaître avec le dessin mélodique aigu qui servait de contre-sujet au *pont* mélodique (thème *z*) ; dans la deuxième période du développement, le premier thème du Final est traité rythmiquement à la sous-dominante (*si* ♭), soutenu par une basse obstinée dont le rôle grandira lors de la péroraison ; une troisième période assez brève, combinant cette basse avec le second thème, conduit à la *réexposition*. Aussitôt après l'entrée du *premier thème* au ton principal, le second se combine avec lui et avec un rappel, par les instruments à cordes, d'éléments provenant du *Lento*, ce qui rend inutile le retour du *pont* mélodique : alors apparaît cette curieuse réexposition du *second thème*, nettement en FA ♯, *majeur* et *mineur*, sans aucun retour de ce thème au ton principal. Un simple « glissement chromatique descendant » des basses gagne par degrés la tonalité de RÉ ♭ (UT ♯), marquant l'entrée du *développement terminal* : ici revient peu à peu le thème général de toute l'œuvre (*v*) combiné avec le premier thème du Final, et regagnant le ton de FA. Une sorte de *coda* agogique, s'accélérant de plus en plus et provenant toujours du thème général, termine l'œuvre.

Peut-être faut-il attribuer à quelque intention dramatique que Franck n'a jamais révélée la singulière construction de ce Final, dont les *assises tonales* reposent sur *fa*, *si* ♮, *fa* ♯ et enfin FA. Le génie du maître pouvait seul réaliser l'équilibre tonal d'une pièce construite sur ces bases paradoxales et en tirer cet émouvant poème qui justifie néanmoins notre admiration.

Edouard LALO, dont nous avons déjà mentionné (p. 166) la Symphonie en *sol*, est aussi l'auteur de *trois Trios* pour *piano, violon* et *violoncelle*, sans compter ses Quatuors à Cordes, dont il sera question au chapitre suivant.

Camille SAINT-SAËNS (1) a écrit un *Quintette* avec *piano*, op. 14, un *Quatuor* avec *piano*, op. 41 et *deux Trios* pour *piano, violon* et *violoncelle*, op. 18 et 92, ainsi que le *Septuor*, dit de la *trompette*, op. 65, où cet unique instrument à vent mêle habilement son timbre à ceux du quatuor à cordes et de la contrebasse, accompagnés au piano.

Alexis de CASTILLON (2) nous a laissé, outre *deux Trios* et un *Quintette* avec *piano* intéressants, un *Quatuor* avec *piano* (op. 7) qui mérite un examen particulier. Sans approcher de la sûreté de métier de son maître César Franck, Castillon marque déjà dans cet ouvrage un effort pour renouveler la forme : mais la généreuse spontanéité de ses thèmes est desservie par son inexpérience. Une grande Introduction fait entendre d'abord la *période génératrice* de la *première idée* du mouvement initial : cette idée s'expose ensuite avec quelque hésitation, et son exposition s'interrompt par un rappel de l'Introduction, reliée sans transition avec la *seconde idée*. Celle-ci, d'aspect très schumannien, comporte les trois éléments traditionnels, dont le deuxième emprunte son rythme au thème initial, tandis que le troisième, reproduisant un fragment déjà exposé, conclut au ton principal, *sol*, au lieu de provoquer, par la modulation ordinaire, la « mise en mouvement » du développement. Malgré ce retour prématuré de la tonalité, le *développement* se poursuit, traitant à diverses reprises la fin du second thème, avec un rappel de l'Introduction, en passant par les tonalités de *FA* et de *LA* et en resserrant peu à peu les éléments du thème. Alors revient le *thème initial*, en mouvement plus lent, sans que l'on puisse préciser si c'est vraiment une *réexposition* ou la continuation du développement : cependant, le *second thème* suit immédiatement, sans *pont*, et aboutit à une sorte d'amplification conclusive. Ici, par une innovation assez heureuse, on voit reparaître toute l'Introduction, complétée par un bref *développement terminal*. Il semble que ce soit surtout l'indétermination de la première idée qui nuise à l'équilibre de ce premier mouvement, un peu trop monotone, au sens rigoureux du terme, en raison du retour inopportun du ton initial à la fin de l'exposition.

Le *Scherzo* qui suit, en *RÉ*, avec son rythme tout à fait libre, indépendant de toute *barre de mesure*, est une chose charmante, qui laisse bien

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 427.
(2) Voir IIe liv., Ire partie, p. 427.
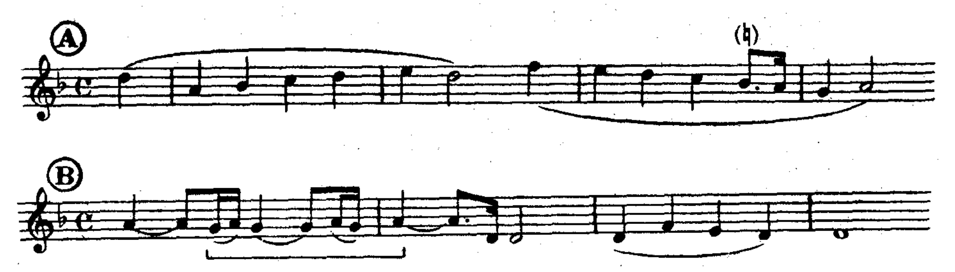
loin derrière elle toutes les compositions de Musique de Chambre accompagnée de la même époque. A la fin du *trio,* en *ré,* il faut noter, en raison de sa date incontestablement antérieure, la phrase tout à fait analogue à celle que l'on connaîtra plus tard sous le nom de « thème des Filles du Rhin », dans la *Tétralogie* de Richard Wagner. La redite du Scherzo se termine par un rappel du *trio,* dans la tonalité de *fa♯,* avant la cadence finale, du meilleur effet.

L'*Andante,* simple *Lied* en *trois sections*, précédé de quelques mesures d'Introduction, procède normalement jusqu'à la réexposition du thème, dans la section terminale : là, le thème initial, en trois périodes suivant la tradition, se complète vers le milieu par un dessin nouveau, qui entre en lutte avec le thème de l'*Andante,* jusqu'à ce qu'il devienne lui-même la première idée du Final, exposée par le violon. Ingénieuse disposition, mal exploitée par la suite : ce Final, conçu comme un accroissement perpétuel de l'agogique jusqu'à sa conclusion, est d'une construction défectueuse. La *première idée,* exposée deux fois dans sa première partie, disparaît ensuite complètement, toute la pièce consistant dans l'exploitation de la *seconde idée.* Il faut dire que cette seconde idée, en trois phrases, contient dans la troisième une sorte d'augmentation du thème initial, laquelle sans doute a paru suffisante à l'auteur pour le dispenser de réexposer réellement ce thème. A l'audition, il ne semble pas que cette suppression soit très heureuse. Cette seconde idée, en quelque sorte « combinée », est reliée à la première par un *pont,* dont les tonalités de transition ne sont pas des mieux choisies : FA, notamment. Le retour du ton initial, SOL, immédiatement après la fin de l'exposition, reproduit la même défectuosité que dans le premier mouvement ; après un court développement, le *second thème* reparaît seul et conclut par sa troisième phrase, remplaçant probablement la première idée dans l'intention de l'auteur. En dépit de son rythme très vivant, ce Final est assurément la moins bonne partie de ce Quatuor, qui contient pourtant de très intéressantes tentatives, utilisées depuis par des compositeurs plus expérimentés.

Gabriel FAURÉ (1), dont nous avons signalé déjà les belles Sonates pour violon, et que nous retrouverons au Troisième Livre à propos de ses impérissables mélodies vocales, est aussi l'auteur de *deux Quatuors* avec *piano* (op. 15 en *ut,* 1879 ; et op. 55 en *sol,* 1886) et de *deux Quintettes,* dont le premier en *ré,* paru en 1906, (op. 89) présente, surtout dans le mouvement initial, d'intéressantes particularités de construction : ce morceau, dont la tonalité de *ré,* avec *si*♮ assez fréquent, est

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 428.
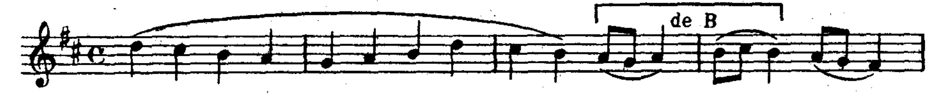
certainement influencée par le Premier Mode grégorien, repose sur un thème unique fait de deux éléments (A et B), traités alternativement :



Un petit thème complémentaire, en état de marche, se combine avec le dessin B, et ne reparaît plus par la suite. Après un court développement, l'élément B, succédant à l'élément A, mais à la *dominante,* est traité plus longuement qu'au début et ramène une dernière fois le dessin A, à la *sous-dominante majeure* (SOL), ce qui forme une cadence plagale par le mode opposé tout à fait caractéristique du mode grégorien de *ré* sans aucun accident : pour finir, les deux dessins A et B se combinent et concluent en RÉ.

L'*Adagio* qui suit est une forme *Lied,* en SOL, sous-dominante de mode opposé : la première section contient une grande phrase modulante à $\frac{12}{8}$; la section centrale est une sorte de sujet de Fugue en *si,* traité très librement (à quatre temps) ; la section terminale, après avoir réexposé la phrase du début, en octaves aux instruments à cordes, se combine avec le sujet fugué, formant une sorte de canon très libre, mais extrêmement musical.

Le Final est un Rondeau en RÉ, dont le *refrain,* exposé en octaves, sans basses, s'apparente à l'élément B du mouvement initial :



La première exposition de ce *refrain* contient trois éléments, comme une phrase de *lied* ; après un *premier couplet* modulant, le *refrain* revient en abrégé et avec inflexion à la sous-dominante ; puis un *deuxième couplet* traite un élément du *refrain* ; celui-ci revient en canon, rappelant le sujet fugué du mouvement lent ; un *dernier couplet* plus agogique sert de péroraison, suivi d'une *coda* où l'on reconnaît le *refrain* lui-même réduit à un simple rythme en triolets.

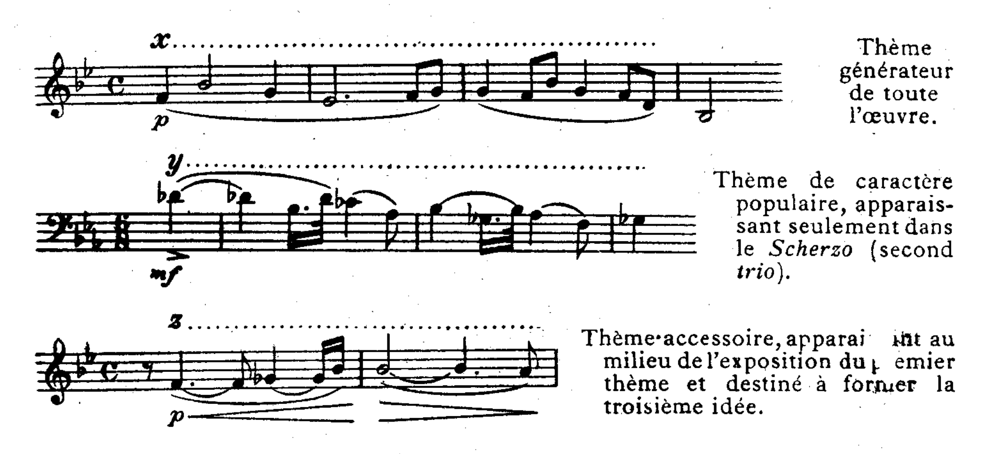
Vincent d'INDY (1) est l'auteur d'un *Quatuor* avec *piano* (op. 7, 1878), d'*un Trio* pour *piano, violoncelle* et *clarinette* (op. 29, 1887), d'*un*

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 428.

Quintette avec *piano* (op. 81, 1924), et d'un *Trio* pour *piano, violon* et *violoncelle* (op. 98, 1929), auxquels il faut ajouter la *Suite* en RÉ (op. 24, 1886) véritable Septuor pour quatuor à cordes, deux flûtes et une trompette.

L'analyse du *Trio avec clarinette* peut offrir, croyons-nous, un certain intérêt, en raison des essais de formes nouvelles qu'il contient. Dans le mouvement initial, il y a une tentative de construction sur *trois idées,* suggérée par la forme analogue du premier morceau de la Symphonie Héroïque de Beethoven, sans nous donner pleine satisfaction. Par contre, les deux idées du Final n'en forment qu'une seule en réalité, ce qui ne nous apparaît pas non plus comme un avantage.

Trois thèmes cycliques principaux (x, y, z) circulent dans l'œuvre :



Thème générateur de toute l'œuvre.

Thème de caractère populaire, apparaissant seulement dans le *Scherzo* (second *trio*).

Thème accessoire, apparaissant au milieu de l'exposition du premier thème et destiné à former la troisième idée.

En dépit de son titre « Ouverture », le mouvement initial est du type S., précédé d'une Introduction cyclique, présentant les motifs essentiels : le *thème général* (x), le début de la seconde idée et les premières notes de la troisième (z). Esquissés d'abord au ton principal SI ♭, ces dessins se répètent au ton éloigné de *si* ♮ et enchaînent à une transition agogique préparant la véritable entrée du thème général, devenu la *première idée* du morceau : cette première idée, longuement exposée, a la forme d'une *phrase-lied* dont le dessin z constitue le milieu : innovation discutable à nos yeux, car la trop grande longueur de cette idée alourdit et retarde l'exposition ; la période finale de cette première idée est une sorte de « conclusion générale » qui sera exploitée dans le développement. La *seconde idée,* enchaînée sans *pont,* est au ton de SOL ♭ (écrit FA ♯), tierce majeure grave du ton principal : c'est encore une *phrase-lied,* sans conclusion, dont les deux premières périodes sont exposées au piano et redites par les instruments récitants ; la troisième période est une combinaison de la première avec le thème z qui va prendre de plus en plus d'im-

portance, puisqu'il s'expose à son tour comme une véritable *troisième idée,* d'abord au violoncelle, puis à la clarinette, avec une sorte de contre-sujet chromatique :
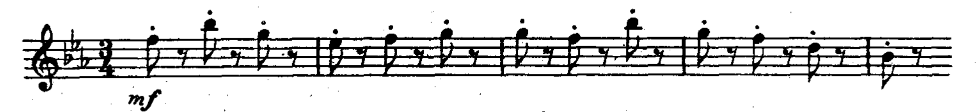


Cette espèce d'adjonction à l'exposition, participant en même temps au développement, a le tort, selon nous, d'allonger démesurément cette partie du morceau, ce qui nous a conduit à abréger le plus possible la réexposition : d'où il résulte une véritable disproportion. Le *développement* proprement dit ne commence qu'après le repos en *ut* qui termine cette entrée de la troisième idée : il traite surtout le thème *x,* d'abord à la basse du piano, en *ré,* avec le contre-sujet chromatique à la clarinette, enchaînant à une exposition complète de la seconde idée à la *dominante* (*FA*), à laquelle est adjointe une longue conclusion qui n'apparaissait pas dans la première partie. L'élément chromatique reparaît, en lutte avec la troisième idée (thème *z*) modulant vers *la* : le thème *x* revient peu à peu, formant une sorte de fausse rentrée, avant la *rentrée* véritable au ton principal, exposée dans la force, mais écourtée pour la raison que nous avons dite : une sorte de développement terminal, intercalé entre la première idée et la seconde, sert de *pont,* afin de reculer le plus possible la dernière apparition de la *seconde idée,* qui a été longuement exposée dans le développement ; ce dernier rappel est également abrégé, et suivi d'une conclusion par l'élément chromatique (sur la *dominante*) combiné avec la « tête » du thème général. Ainsi, ni l'une ni l'autre des deux idées traditionnelles n'est entièrement réexposée, ce qui tient à la fois à l'importance croissante de la troisième idée, et à la trop grande longueur des deux autres : celles-ci ne reparaissent que fragmentairement, ce qui est pour nous un défaut. Cette critique (1) tendrait à prouver que, pour composer un morceau bien équilibré, il est plus prudent de s'en tenir à la vieille forme.

Le « Divertissement » (*Scherzo*) qui suit est dans le cadre classique, avec deux « Intermèdes » ou *trios* différents, dont le second est à deux temps ($\frac{6}{8}$) selon la formule schumannienne. Le thème principal n'est autre que le thème *x,* changé de rythme et de ton, c'est-à-dire

(1) Le « collaborateur qui tient ici la plume ne peut laisser passer ce sévère jugement de son maître, sans rappeler qu'il ne s'y associe en aucune manière : c'est l' « auteur » seul, qui, lors de l'analyse de ce *Trio* à la classe de composition du 22 mai 1899, s'adressa à lui-même ces amères remontrances, que son fidèle élève soussigné nota scrupuleusement.

A. S.

de *fonction*, mais sans modifier les notes elles-mêmes : la *tonique* SI ♭ est devenue une *dominante* en MI ♭ :
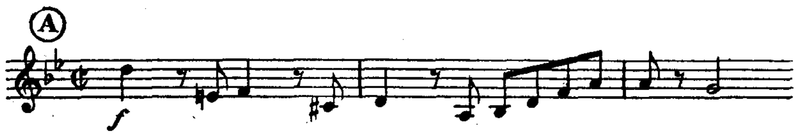


Le premier *trio* (tel celui d'un *Allegro militaire*) est à la *sous-dominante* : mais, afin de neutraliser l'effet absorbant de cette « redoutable fonction », le second *trio* est sur la *tonique* (*mi* ♭) en mode mineur. C'est ici que s'expose sous sa forme définitive le thème conducteur *y*, comme un Chant populaire. Le thème du *Scherzo* revient immédiatement et se combine avec celui-ci, de plus en plus « populaire », et obstinément à deux temps « contre » les trois temps du *Scherzo*.
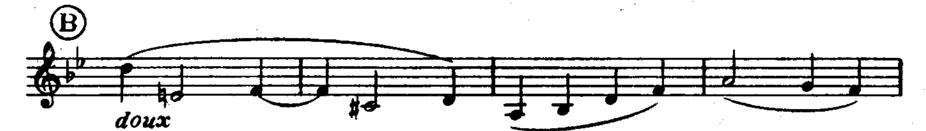
Le « Chant élégiaque » qui forme la pièce lente est un simple *Lied* en *trois* sections, où la clarinette et le violoncelle représentent deux personnages différents, tandis que le piano figure une sorte de cadre immobile, avec ses quatre accords parfaits dont les notes supérieures sont la transposition en RÉ ♭ des quatre premières notes du thème général *x*. Dans la première section du *lied*, la clarinette expose son thème propre, sur les harmonies obstinées du piano, que complète à la fin le dessin rythmique :



La deuxième section s'établit immédiatement en FA ♭ (écrit MI ♮), où le violoncelle expose un autre thème, très différent, tandis que le dessin rythmique s'affirme de plus en plus au piano : vers la fin, la clarinette superpose la dernière phrase de son thème à celui du violoncelle ; la troisième section reprend en grande force les quatre accords en RÉ ♭, disposés en vastes arpèges, tandis que les deux instruments s'unissent pour redire « avec une grande intensité d'expression », tantôt en octaves (le violoncelle au-dessus) tantôt à l'unisson, la cantilène du début. Le dessin rythmique, toujours au piano, forme un court développement terminal modulant, que de longues tenues chromatiques ascendantes des instruments ramènent, par un chemin détourné, de la *dominante* à la *tonique*.

Le Final est une forme Sonate (S), sans autre tentative d'innovation que l'unité thématique voulue de ses deux idées (A et B) :





Sous son double aspect, ce thème est spécial au Final : exposé en qualité de thème A, il est suivi d'un *pont* assez long, où nous retrouvons notre Chant populaire (*y*) apparu au *Scherzo* ; le thème B, en qualité de *seconde idée* est, bien sagement, à la *dominante* FA.

Il reprend son aspect A pour commencer le *développement,* en *ré*, et moduler jusqu'à LA♭, en se combinant alors avec le thème général (*x*) rappelé par la clarinette, puis avec le Chant populaire (*y*) confié au violoncelle. Le thème *x* triomphe et s'expose largement au violoncelle, en RÉ, avec un nouveau rythme à $\frac{6}{4}$, formant comme un « épisode central » plus apparenté à la forme Ouverture que le mouvement initial décoré de ce titre : cet épisode se complète par un rappel du thème *y* ralenti et presque « funèbre ». La *réexposition* éclate alors brusquement, avec le *pont* (tiré du thème *y*) encore plus développé que la première fois, et un rappel de la *seconde idée* B, au contraire très écourtée : ce motif unique reprend alors sa forme A, tandis que le thème général (*x*) aux instruments semble le dominer : une esquisse ironique du dessin *y* forme une *coda* agogique subite.

Ernest CHAUSSON (voir ci-dessus, p. 176) est l'auteur d'un *Trio* avec *piano*, d'un *Quatuor* avec *piano* qui, sans contenir d'innovation justifiant son analyse à cette place, n'en est pas moins une œuvre remarquable, et d'un « Concert » que l'on doit considérer comme un véritable *Sextuor*, pour *violon solo, quatuor à cordes* accompagnant et *piano*.

Comme nous l'avons fait remarquer en terminant le chapitre de la Symphonie, il a paru, depuis le temps où ces analyses ont été faites aux classes de composition de la *Schola Cantorum,* bien des œuvres de Musique de Chambre, dont l'intérêt instructif ne le cède en rien à celui des divers ouvrages que nous venons de mentionner. Il ne nous appartient pas d'entreprendre ici une « mise à jour » qui tôt ou tard doit devenir elle-même incomplète.



IV

LE QUATUOR
A CORDES SEULES

TECHNIQUE. — 1. Définitions. — 2. Origines du Quatuor à Cordes : le Motet ; la Fugue ; le Trio de Chambre. — 3. Caractéristiques du Quatuor classique. — 4. Unité du Quatuor classique ; affinité des thèmes ; relations de tonalité ; rang et forme des divers mouvements.

HISTORIQUE. — 5. Le Quatuor avant Beethoven. — 6. Les seize Quatuors de Beethoven. — 7. Le Quatuor depuis Beethoven : Romantiques Allemands et Étrangers ; Français modernes.

TECHNIQUE

1. DÉFINITIONS.

En comparant entre elles les diverses définitions que nous avons établies pour le *Concert* (chap. I, p. 71), pour la *Symphonie* (chap. II, p. 100) et pour la *Musique de Chambre accompagnée* (chap. III, p. 180), il est aisé d'en déduire celle que nous proposerons pour le **Quatuor à Cordes seules**, que nous avons délibérément traité comme un genre spécial, procédant sans doute des trois autres, en même temps que de la *Fugue* et de la *Sonate*, mais présentant néanmoins une physionomie synthétique propre.

Sans qu'il soit besoin de remonter à l'étymologie et de signaler les variations de signification, cette véritable forme musicale se définit d'elle-même : « une composition exclusivement concertante, destinée à quatre instruments à archet (deux violons, un alto et un violoncelle) dont le rôle individuel est équivalent en intérêt et en importance, sans qu'aucun des quatre ait le caractère permanent d'accompagnateur ».

Ainsi, au *Concert* le *Quatuor à Cordes seules* emprunte le principe du dialogue musical et de l'écriture polyphonique; à la *Symphonie* il emprunte l'équivalence des parties instrumentales « égales en dignité » ; à la *Musique de Chambre accompagnée* il emprunte la restriction du nombre des exécutants, tout en éliminant le fastidieux *continuo* de l'accompagnateur. Mais en outre, il s'apparente nettement à la *Fugue* par sa disposition contrapontique, tandis que la construction thématique et tonale de la plupart de ses pièces constitutives prend modèle sur ce « prototype de toutes les autres formes symphoniques » qu'est la *Sonate* (1).

A s'en tenir au sens originaire du mot *Sonata,* le *Quatuor à Cordes seules* serait même la *Sonate* par excellence, puisqu'il est exécuté par les seuls instruments auxquels on applique le verbe *sonare, sonner,* verbe réservé, on s'en souvient, aux instruments *à archet,* par opposition aux instruments *à clavier* que l'on *touche* (*toccare, toccata*), et à la voix qui *chante* (*cantare, cantata*).

Cette fusion ou cette synthèse de toutes les formes connues dans le *Quatuor à Cordes,* il appartenait au génie beethovénien de la compléter encore, en y introduisant les plus beaux spécimens de la *Variation,* et en multipliant le nombre de ses pièces pour rappeler l'ancienne forme de la *Suite.*

La forme *Quatuor* nous apparaît donc comme une résultante, ou, si l'on préfère, une « quintessence » de toutes les autres : à ce titre, elle devait être traitée séparément, à une place qui ne pouvait être que la première, si l'on avait égard à son mérite, ou la dernière, en tenant compte à la fois de son apparition tardive dans l'histoire des genres symphoniques, et de l'obligation de connaître préalablement les formes plus simples où elle devait puiser les éléments complexes de sa perfection.

C'est pourquoi l'étude du *Quatuor à Cordes seules* apparaît ici en dernier lieu, après toutes les formes purement symphoniques, et immédiatement avant celles qui, comme l'*Ouverture* et le *Poème symphonique,* sont déjà pénétrées par les principes d'ordre *dramatique,* dont l'examen approfondi doit faire l'objet du Troisième Livre de ce Cours.

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 433.

2. ORIGINES DU QUATUOR A CORDES SEULES. LE MOTET. — LA FUGUE — LE TRIO DE CHAMBRE.

A ne considérer que la *matière* du *Quatuor à Cordes,* ses exécutants, sa construction, il n'y aurait pas lieu de lui attribuer une origine distincte de celle qui fut commune, comme nous l'avons vu, à toutes les autres formes symphoniques : et l'on devrait trouver ici l'inévitable retour au Madrigal accompagné ou transcrit pour instruments, ancêtre vénérable autant que nébuleux de notre art instrumental. Toutefois, cette sorte de « filiation concrète », dont nous avons tenté de donner une grossière figuration au début de la Première Partie de ce Deuxième Livre du Cours de Composition (1), serait en quelque sorte purement « physique », et ne nous renseignerait que sur le « corps » du *Quatuor* : sa conception intellectuelle, son « âme » oserions-nous dire, n'est pas là. Cette individualité des quatre parties récitantes gardant chacune leur expression propre, caractéristique formelle du *Quatuor* dès son apparition, ce n'est pas le Madrigal, accompagné ou non, qui la lui a transmise : c'est le *Motet.* C'est le réveil de ce besoin esthétique de la polyphonie, alors de plus en plus desséchée par l'envahissement de la *basse continue* dans le Concert et la Musique de Chambre, qui provoqua chez les meilleurs auteurs de la fin du XVIIIe siècle la véritable réaction du *Quatuor à Cordes*. De même que, dans le Concert, la suppression des instruments d'accompagnement ou de « remplissage » (*ripieni*) avait préparé l'avènement de la Symphonie, ainsi, dans la Musique de Chambre, l'élimination analogue du banal *continuo* allait permettre au *Quatuor à Cordes* de reprendre son rang légitime dans la glorieuse lignée du Motet et de la Fugue. C'est pourquoi, tout en assignant au *Quatuor* sa place naturelle, en tant que descendant immédiat du *Trio de Chambre* et, par celui-ci, du *Madrigal accompagné,* nous avons cherché à le rapprocher le plus possible de la *Fugue musicale* et, par celle-ci, du *Motet*, que nous considérons avec quelque raison comme ses véritables « ascendants spirituels ».

S'il est vrai, en effet, qu'en cessant d'exister comme composition musicale autonome, pour devenir un exercice pédagogique, la forme *Fugue* n'a point encore donné naissance à un genre nouveau, qui puisse être classé dans sa descendance directe, elle n'en a pas moins continué à exercer une influence prépondérante sur plusieurs autres formes de composition soit vocales, soit instrumentales et, parmi ces dernières,

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 13, le Tableau de la Classification des Formes musicales.

on ne saurait méconnaître que le *Quatuor à Cordes* apparaît au premier rang. Le caractère exclusivement récitant de ses quatre lignes mélodiques simultanées devait fatalement le ramener au modèle originel de la polyphonie vocale, le *Motet,* et par lui à la *Fugue* qui n'en avait été tout d'abord que la transcription instrumentale textuelle. La nature propre des instruments à archet, destinés, nous l'avons vu (p. 9), à l'émission de *sons conjoints,* donc *mélodiques,* ne pouvait que renforcer encore cette analogie : toute pièce de style fugué, en effet, se rapproche d'autant plus du dialogue vocal qu'elle est exécutée par des instruments à archet, chacun de ceux-ci pouvant à tout moment faire entendre, comme les voix, ses accents et son expression propres, tandis que l'uniformité des touches du clavecin, et surtout de l'orgue, tend nécessairement à effacer l'individualité thématique des parties au bénéfice de l'ensemble harmonique. Ainsi, la suppression de l'accompagnement au clavier, dans la *Musique de Chambre,* devait entraîner de profondes modifications, non seulement dans l'aspect extérieur du *Quatuor à Cordes,* mais aussi dans sa structure et même, si l'on peut dire, dans sa conception.

En tant que résultante de ces origines multiples, la forme *Quatuor* devait logiquement apparaître postérieurement aux autres, aussi bien dans l'histoire de celles-ci que dans la carrière propre de chaque auteur : car tous ceux dont les œuvres ont quelque valeur n'ont produit leurs *Quatuors à Archet* que tardivement, après (souvent même longtemps après) leurs autres compositions de *Musique de Chambre.*

Tels ces dessins des grands maîtres, qui tirent leur expression du fait qu'ils sont réduits, presque schématiquement, à leurs traits strictement essentiels, ces quatre lignes mélodiques combinées, dont l'ensemble harmonieux peut atteindre à une perfection d'autant plus grande que les moyens mis en œuvre sont plus restreints, exigent du compositeur la seule qualité pour laquelle les conditions de temps ne peuvent être suppléées par aucune autre : la maturité.

3. CARACTÉRISTIQUES DU QUATUOR CLASSIQUE.

Apparue tardivement dans la chronologie des genres musicaux, la forme du *Quatuor à Cordes seules* n'a point connu les longs tâtonnements par lesquels ont dû passer les autres formes : un demi-siècle à peine s'est écoulé entre les premières tentatives d'Albrechtsberger pour donner aux Quatuors une physionomie particulière et la stabilisation du *Quatuor classique* réalisée par son génial élève Beethoven.

Aux timides essais des Sammartini, des Van Malder, des Gossec

et de quelques autres, Albrechtsberger a tenté de substituer une première forme Prélude et Fugue, empruntée à J. S. Bach, sans doute parce qu'elle s'adaptait mieux au style polyphonique du Quatuor. Mais il ne tarda pas à l'abandonner, pour adopter à sa place la solide construction de la forme Sonate, dont nul compositeur ne devait plus s'écarter notablement désormais. Chez ses contemporains Haydn et Mozart, cette sorte d' « orchestration à archets » ne diffère guère de la Symphonie classique en usage que par l'absence des instruments à vent : c'est une « Sonate à Cordes » comme la Symphonie n'est qu'une « Sonate d'Orchestre ».

Avec la docilité et la prudence que nous lui connaissons, Beethoven ne manquera pas d'observer fidèlement, dans ses premières œuvres, les règles qu'il a reçues de ses maîtres Albrechtsberger et Haydn : ses premiers Quatuors seront en tout point semblables à ceux de ses devanciers. Toutefois, à leur exemple, il ne se hâtera pas d'aborder ce genre difficile de composition. Si son protecteur et ami le comte Apponyi lui demande, dès 1795, d'ajouter un Quatuor aux trois Trios et aux trois Sonates pour piano qu'il a déjà publiées, il se gardera de lui donner immédiatement satisfaction. Nous savons, par les précieux « Cahiers d'Esquisses » que nous a fait connaître Nottebohm, qu'il y renonça en 1797, après des essais qu'il jugea lui-même insuffisants, car il en utilisa les éléments pour son Trio, op. 3, et pour son Quintette (op. 4). C'est seulement quatre ans plus tard, vers 1801 ou 1802, qu'il se risquera à écrire et à publier ses six premiers Quatuors, op. 18, dans lesquels on peut voir déjà la ligne de démarcation entre cette *période d'imitation*, que W. de Lenz appelle son « premier style », et la *période de transition*, occupée par le « deuxième style » que lui attribue le même historien.

Nous avons dit précédemment à quels signes, irrécusables pour un musicien digne de ce nom, se révélait cette « deuxième manière », dont les six premiers Quatuors à Cordes constituent le point de départ. Mieux encore que dans les Sonates pour piano de la même époque, nous pouvons vérifier ici à quel point Beethoven « se garde bien de répudier les anciennes formes établies », mais « s'efforce au contraire de les adapter à l'état de sa pensée et de ses aspirations, désormais incompatibles avec le vieux formulaire musical un peu conventionnel, dont il s'était contenté jusqu'alors » (1).

En moins de quatre ans, de 1802 à 1806, un pas de géant a été franchi : aux six premiers Quatuors, op. 18, va succéder l'op. 59, contenant les trois suivants ; l'adaptation de l'ancienne forme est faite, à

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 339.

peu de chose près, dans l'esprit de celui dont « les pareils à deux fois ne se font point connaître » ; et la forme particulière du Quatuor classique est désormais créée, instaurée de toutes pièces par le génie beethovénien.

La structure extérieure est toujours celle de la Sonate, et le principe de l'équilibre instrumental est toujours celui de la Symphonie ; mais des signes distinctifs spéciaux sont apparus, qui feront désormais du Quatuor à Cordes la forme symphonique par excellence, créée par Beethoven, et élevée par lui à des sommets dont la hauteur est à peine accessible aujourd'hui à la compréhension des musiciens les plus instruits dans leur art.

Ces caractéristiques nouvelles, spéciales au Quatuor classique tel que Beethoven nous l'a légué, peuvent être ramenées à six points principaux :

1° La construction sur deux thèmes de caractère opposé, avec développement et réexposition, que nous avons qualifiée le type S, devient celle de la plupart des mouvements constitutifs du Quatuor. Cette *prépondérance du type S* est surtout frappante dans les dix premiers Quatuors de Beethoven : le Septième a ses quatre mouvements dans cette forme ; les Huitième et Neuvième ont trois de leurs mouvements sur quatre dans cette même forme. C'est seulement à partir du onzième que nous verrons des tentatives nouvelles se manifester.

2° Les *deux thèmes* de la forme Sonate, presque toujours opposés et séparés dans les autres genres de compositions, offrent au contraire dans les Quatuors, à partir du Septième, la particularité toute nouvelle de *se compénétrer mutuellement,* le premier thème, d'ordre rythmique, se combinant avec le second, d'ordre mélodique, dès l'apparition de celui-ci, contrairement à ce qui se produit d'ordinaire dans les Sonates ou les Symphonies.

3° La *grande Variation amplificatrice,* création beethovénienne s'il en fut, occupe dans les Quatuors une place beaucoup plus grande que dans les Sonates : on en trouve l'emploi, dès le Douzième, dans le mouvement lent (Thème varié), ce qui paraît normal ; mais à partir de cette œuvre, c'est dans presque tous les mouvements que ce moyen expressif de développement est employé de plus en plus fréquemment.

4° L'adjonction d'une *Introduction,* soit en qualité de préparation ou de « portique » avant le mouvement initial, soit en qualité de transition ou de « conduit » entre deux mouvements différents, est devenue, dans le Quatuor beethovénien, un élément très fréquent de la composition, alors que, dans les Sonates, il est au contraire exceptionnel. On ne compte pas moins de douze Introductions réparties dans les seize

Quatuors : elles consistent, en général, en une sorte d'exposition anticipée, déformée ou simplifiée, du thème principal, de l'*idée-mère* soit de l'œuvre entière, soit tout au moins du morceau qu'elle précède : c'est l'ancienne conception du rôle du Prélude dans la Suite, au temps de J. S. Bach, en tenant compte toutefois de la différence d'époque et de style qui existe entre ces deux maîtres.

5° L'accroissement du *nombre des mouvements différents* tend aussi, dans le Quatuor, à se rapprocher des usages de l'ancienne Suite, dont la Sonate beethovénienne, au contraire, s'est éloignée de plus en plus, puisque nous avons vu que les dernières étaient restreintes à trois et même à deux mouvements seulement. A l'inverse, les Quatuors n'ont jamais moins de *quatre* mouvements : douze d'entre eux observent de la sorte la tradition constante de la Symphonie ; deux autres (les Sixième et Quinzième) sont en *cinq* mouvements ; deux autres enfin, les Treizième et Quatorzième, qui, en dépit de leur numéro d'ordre, sont, comme nous le verrons, les derniers en date, contiennent jusqu'à *six* mouvements. Ce retour à l'antique forme Suite, abandonnée par la Sonate comme par la Symphonie, se manifeste nettement par divers indices dans les Quinzième et Seizième Quatuors, comme si l'auteur avait pressenti quelque voie nouvelle dans cette direction, alors « oubliée », ainsi que le sont d'ordinaire les choses que notre vanité qualifie de « nouveautés » ou d' « innovations ».

6° Cette variété ou cette liberté plus grande dans le choix des moyens purement symphoniques ou exclusivement musicaux, pour la composition des Quatuors, paraît avoir une provenance extramusicale ou simplement poétique. Par là, le Quatuor beethovénien va nous rapprocher graduellement de la Musique Dramatique, qui doit faire l'objet du Troisième Livre de ce Cours. Il est certain que le Quatuor se « dramatise », en obéissant, plus ou moins consciemment peut-être, à un programme, à une *intention poétique ou allégorique*, sur laquelle l'auteur ne nous renseigne qu'incomplètement et comme à regret. Quelques titres brefs comme *La Malinconia* pour le mouvement lent du Sixième Quatuor, *Cavatina* dans le Treizième, et plus spécialement la *Canzona* du Quinzième, exprimant les mêmes sentiments que la Fugue finale de la Sonate pour piano, op. 110 (1), enfin, le fameux *Muss es sein?* qui clôture le Seizième, peuvent parfois guider nos recherches sur les intentions du poète-symphoniste. Dans la plupart des cas, au contraire, nous en sommes réduits à conjecturer, d'après nos propres impressions, la signification profonde de ces pages, douloureuses presque toujours, sans espérer connaître jamais ce que l'auteur a voulu dire ou peindre ;

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 365.

mais nous ne pouvons nous refuser à sentir qu'il a voulu dire ou peindre quelque chose.

Toutefois, à l'inverse de ce qui se passe trop souvent dans nos Poèmes Symphoniques contemporains, cette mystérieuse intention poétique, dont la présence est indéniable, ne s'exprime jamais aux dépens ou à l'encontre des lois immuables de la construction symphonique : les principes d'équilibre tonal ou rythmique suffisent toujours à légitimer la forme donnée à l'œuvre, quelle que soit la part réservée à l'émotion intime ou tragique qui l'anime.

Il n'en sera plus de même, lorsque la solide armature classique donnée par Beethoven à la forme Quatuor se désagrégera peu à peu, d'abord sous la poussée romantique, puis, de nos jours, sous l'influence nettement anarchique qui tend à confondre tous les genres. Cet appel à la poésie et au drame, toujours soumis chez Beethoven aux normes de la facture musicale, des lois tonales, en un mot, de l'architecture, deviendra bientôt un simple appel au désordre, un prétexte dit « d'originalité », servant tout juste à voiler l'ignorance de l'auteur ou son indigence imaginative. Seuls émergeront encore, dans cette décadence d'une forme que les dernières œuvres du maître classique avaient élevée aux plus hauts sommets, ceux qui n'ont point dédaigné de suivre la voie féconde qu'il leur avait ouverte, tout en y donnant carrière parfois à des dons d'évocation pittoresque ou descriptive hors de pair.

C'est cette sorte d'empiètement progressif des éléments dramatiques ou descriptifs, extérieurs à la musique, qui semble devoir faire subir au Quatuor à Cordes contemporain une destinée assez corrélative de son origine : petite Symphonie pour archets à sa naissance, il ne sera plus guère à son déclin qu'un petit Poème Symphonique pour archets, avec les mêmes qualités — et aussi les mêmes défauts — que ce genre, bien « moderne », a introduits dans notre art instrumental contemporain.

4. UNITÉ DU QUATUOR CLASSIQUE. — AFFINITÉ DES THÈMES. RELATIONS DE TONALITÉ. — RANG ET FORME DES DIVERS MOUVEMENTS.

La condition essentielle de « maturité » que réclame chez son auteur la composition d'un *Quatuor à Cordes* ne peut manquer d'élever cette forme, en quelque sorte « quintessenciée et synthétique », à un degré d'*unité* plus profonde encore, s'il se peut, que celle de la forme Sonate, à une perfection plus grande, conséquence d'une somme supérieure de réflexion préalable et d'habileté technique. En étudiant les chefs-d'œuvres que sont les seize Quatuors de Beethoven, on assiste à l'étonnante transformation par laquelle passe son génie, pour atteindre les

sommets presque inaccessibles des quatre ou cinq derniers. C'est à peine, en effet, s'il commence à se trouver aujourd'hui un public, encore bien restreint, dont la hauteur d'intellect soit adéquate aux beautés que contiennent ces derniers Quatuors. Chaque œuvre vraiment artistique, nous le savons, porte en elle son enseignement, mais cet enseignement ne vaut que pour un temps, pour une époque donnée : plus l'œuvre est mûrie et belle, plus ce temps, plus cette époque sont éloignés dans l'avenir de la date de son apparition. Telles sont bien, dans les derniers Quatuors, cette maturité et cette beauté qu'après un siècle (ils datent de 1826) ils arrivent à peine aujourd'hui à leur temps, à leur époque. C'est une raison de plus, pensons-nous, pour que l'on doive leur consacrer l'examen attentif que nous entreprenons ici, car ils sont à nos yeux comme « l'Apocalypse de l'Évangile musical beethovénien ».

Ces *affinités des thèmes*, que nous avons signalées dans les Sonates pour piano de Beethoven (1), sont beaucoup plus nettes encore dans ses Quatuors à Cordes. Déjà, cette pénétration mutuelle des deux idées d'une même pièce, qui est une de leurs caractéristiques, montre bien la tendance à une unité plus intime ; cette tendance est encore renforcée par des relations thématiques qui se révèlent de plus en plus fréquemment d'une pièce à une autre, et donnent à l'œuvre, plus encore que dans les dernières Sonates, une véritable forme *cyclique*. L'Introduction y joue en général le principal rôle, par son affirmation d'éléments thématiques destinés à se retrouver dans la pièce qui la suit, et parfois même dans les autres. Le Quatorzième Quatuor présente le plus frappant exemple de cette manière de procéder, car il repose sur un thème unique, presque exclusivement.

Les *relations de tonalité*, établies entre les diverses pièces des Quatuors, sont traitées avec moins de rigueur que dans les Sonates : on se souvient que la moitié environ de celles-ci (*quinze* sur *trente-deux*) sont absolument *unitoniques*, la seule différence existant entre leurs mouvements n'étant jamais qu'un changement de mode sur la même tonique. Dans les *seize Quatuors*, au contraire, on n'en rencontre que *deux* dans ce cas, le Quatrième et le Huitième. Sur les *quatorze* autres, *six* ont l'un de leurs mouvements dans la tonalité de la *sous-dominante* : c'est le *Scherzo*, dans le Septième ; dans les *cinq* autres (Deuxième, Cinquième, Sixième, Dixième et Treizième) c'est la pièce lente. Dans *quatre* autres Quatuors, cette même pièce lente est dans le ton de la *quatrième quinte descendante*, c'est-à-dire à la *tierce majeure grave* de la tonique principale : ce sont les Troisième, Quatorzième, Quinzième et Seizième. *Quatre* Quatuors ont l'une de leurs pièces au *ton relatif* du

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 319 et suiv.

ton principal : la pièce lente dans les Premier et Neuvième, le Scherzo dans les Dixième et Quatorzième. Dans *deux* autres, au contraire, l'une des pièces est à la tonalité de la *troisième quinte ascendante,* c'est-à-dire de la *tierce mineure grave* : c'est le mouvement lent dans le Onzième et le Scherzo dans le Treizième. Enfin, la pièce lente du Treizième Quatuor est au ton de *troisième quinte descendante*, ou de la *tierce mineure supérieure,* et le Scherzo du Quatorzième est au ton très éloigné de la *cinquième quinte descendante,* dont l'emploi s'explique selon nous par la proximité mélodique des toniques (le *demi-ton supérieur*) provenant de la cadence dite « par la sixte napolitaine ». L'importante Introduction au Final de ce même Quatuor offre en outre la particularité d'être tout entière à la tonalité de la *dominante* du ton principal : c'est assurément à sa nature d'*introduction,* de *conduit,* que cette phrase lente, pourtant assez longue, doit le choix de cette tonalité, dont l'auteur ne se sert presque *jamais,* en tant que destinée à un *mouvement entier* d'une composition (1). La *dominante,* en effet, occupe une si large place dans la construction interne de toutes les formes et surtout de la forme Sonate, la plus employée dans les Quatuors, que l'on ne saurait sans monotonie ou sans équivoque en faire la tonalité d'une pièce entière, à moins que celle-ci n'ait précisément ce caractère de *transition* ou de *rentrée*, ce qui est le cas pour l'Introduction dont nous parlons.

Tout autre est l'emploi de la *sous-dominante,* dont nous avons maintes fois signalé le redoutable « pouvoir absorbant », au cours d'un même morceau. On sait comment Beethoven a su se prémunir contre le danger du fâcheux « *trio* à la sous-dominante » de nos fanfares (2) : même comme tonalité étrangère, pour l'une des pièces de la Sonate, il ne s'en sert qu'avec la plus grande circonspection. Il en use au contraire beaucoup plus fréquemment dans ses Quatuors, en raison du nombre plus grand des pièces qui les composent, et dont *une seule,* la pièce lente ou la pièce modérée, est dans une tonalité différente. Par ce moyen, même si cette tonalité est celle de la *sous-dominante,* l'équilibre tonal est toujours rétabli par les autres pièces.

Les *relations de tonalité* au cours d'un *même morceau* sont de deux sortes : celles concernant les *thèmes* sont, à de rares exceptions près, conformes aux règles traditionnelles ; le second thème est à la *dominante* quand la pièce est en mode *majeur*; il est au *relatif majeur* quand la pièce est en mode *mineur*. On ne rencontre que *cinq* dérogations à

(1) L'*Andante* de la IIe Symphonie est, ainsi que nous l'avons dit (p. 123), la seule autre dérogation connue à ce principe.
(2) Voir IIe liv., Ire partie, p. 311.

cet usage : trois fois en faveur de la modulation *claire* à la *quatrième quinte ascendante* (tierce majeure supérieure), et deux fois en faveur de la modulation *sombre* opposée, à la *quatrième quinte descendante* (tierce majeure grave).

Les *relations de tonalité* concernant les *repos* dans les développements, et formant ce que nous avons appelé les *assises tonales* dans les Symphonies témoignent d'un égal souci de la solidité de la construction : Beethoven recherche toujours pour ces « assises » des tonalités dont les toniques respectives sont reliées entre elles par les intervalles de *tierce* et de *quarte*, afin que leur ensemble présente l'aspect d'un *arpège harmonique* et non pas d'une succession conjointe inharmonique (1).

Le *rang* et la *forme des divers mouvements* offrent aussi dans les Quatuors certaines particularités spéciales. Le type Sonate (S) y occupe toujours le premier rang et très souvent aussi le dernier, car *onze* Quatuors sur seize se terminent par une pièce de cette forme. Mais la structure de ce type pénètre aussi, beaucoup plus fréquemment que dans les Sonates, dans les pièces de mouvement lent (L) ou modéré (M) : Beethoven semble même hésiter parfois sur la forme qui leur convient et sur le rang respectif qui doit leur être assigné. *Neuf* de ses Quatuors (les quatre premiers, les Sixième, Huitième, Neuvième, Dixième et Douzième) ont leur mouvement lent au *deuxième rang*, immédiatement après le mouvement initial, suivant la tradition ; *cinq* autres (Cinquième, Septième, Treizième, Quatorzième et Quinzième) ont au contraire un mouvement modéré avant le mouvement lent, lequel n'apparaît qu'au *troisième rang* : dans le Onzième, ce mouvement est absent, et dans le Seizième, la construction est tout à fait spéciale, comme aussi dans les Quatorzième et Quinzième. *Trois* Quatuors, les Sixième, Treizième et Quatorzième, ont en outre *deux pièces lentes*, tandis que les Treizième, Quatorzième et Quinzième ont *deux pièces de mouvement modéré*, le nombre des pièces allant en augmentant à mesure que l'on arrive aux derniers Quatuors.

Ainsi, l'ensemble des seize Quatuors ne contient pas moins de *vingt* pièces de mouvement lent, dont *cinq* sont du type Lied simple (L) ; *quatre* du type Grand Lied (LL), *trois* du type Lied Varié (LV) et *cinq* dans la forme Sonate Lente (SL) dont nous n'avons rencontré qu'un seul exemple (op. 22) parmi les Sonates de piano (2). *Un seul* mouvement lent au contraire, celui du Treizième Quatuor, est du type Lied-Sonate

(1) Voir notamment ci-après l'analyse du deuxième mouvement (*Allegretto*) du Septième Quatuor, celle de l'*Introduction* et du mouvement initial du Douzième, le début et le final du Treizième, enfin la construction cyclique si curieuse de tout le Quatorzième.

(2) Voir IIe liv., Ire partie, p. 338.

(LS) ou forme *Sonate sans développement*, dont nous n'avons pas moins de six exemples dans les Sonates pour piano. Une phrase lente isolée, celle du Quatorzième, n'a pas de forme distincte, et le mouvement initial du même Quatuor, d'allure lente et de forme Fugue, pourrait être considéré comme un modèle unique du type Fugue Lente (FL). Quant à l'ancien type binaire, provenant de la Suite et utilisé encore dans une phrase lente de la Sonate, op. 101, il semble avoir totalement disparu des Quatuors à Cordes.

Le mouvement du type M est celui qui offre le plus de particularités dans les Quatuors : il n'y est jamais omis et il figure plusieurs fois dans certains d'entre eux. La forme que nous avons qualifiée Grand Scherzo (MM) est apparue originairement dans le Quatuor, d'où elle a passé dans la Symphonie, sans avoir jamais été employée dans les Sonates de piano : dès le Huitième Quatuor, on rencontre cette construction avec retour du *trio* et troisième exposition du *Scherzo* proprement dit, ce qui porte à *cinq* le nombre des sections, ainsi que dans le Grand Lied (LL). Il n'y a pas moins de *quatre* exemples de cette forme (dans les Huitième, Dixième, Onzième et Douzième) sur les *quinze* pièces du type M que contiennent les Quatuors (1) ; les mouvements modérés des Quatorzième et Seizième Quatuors ont une construction spéciale, qui les apparente plutôt à l'ancienne forme Suite ; les *neuf* autres sont dans la forme ordinaire du Scherzo, bien que *quatre* d'entre eux soient qualifiés Menuets : un seul peut-être, celui du Neuvième, a vraiment le rythme propre du thème de Menuet, tel qu'il a été défini (2) ; tous les autres sont sur des rythmes de plusieurs mesures, c'est-à-dire des rythmes de Scherzo, quel que soit d'ailleurs leur titre. Sur ces *quinze* pièces de type M ou MM, *huit* ont leur *trio* sur la même tonique avec changement du mode, *trois* seulement l'ont au ton de la *sous-dominante*, et les *quatre* autres dans des *tonalités diverses*.

Enfin, la pièce de mouvement vif qui termine toujours les Quatuors est, comme nous l'avons dit, du type Sonate dans *onze* d'entre eux : les *cinq autres* seulement reviennent encore à la forme Rondeau-Sonate (RS) que Beethoven affectionne particulièrement ; les Rondeaux des Premier, Quatrième et Sixième ont *trois couplets* et *quatre refrains* ; ceux des Onzième et Quinzième, *deux couplets* seulement et *trois refrains*. Entre le Sixième Quatuor et le Onzième, le type RS disparaît complètement, de même que dans les Sonates de la même période. Et ce cas isolé du Onzième fait penser au cas analogue de la Sonate, op. 90, comme si l'auteur avait voulu, ici et là, dire un dernier adieu à cette

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 309.
(2) Voir IIe liv., Ire partie, p. 304.

forme abandonnée depuis sa jeunesse : on s'explique moins bien le Rondeau du Quinzième Quatuor, dont la tournure éminemment mendelssohnienne ne nous prépare guère aux profondes méditations musicales qui apparaissent dans certaines pièces du Seizième.

En définitive, l'*unité* du *Quatuor classique,* tel que Beethoven nous l'a légué, consiste dans la pensée et dans ce que l'on pourrait appeler la « substance thématique » ; la succession des mouvements, au contraire, est de plus en plus morcelée, comme dans la Suite, à l'inverse de ce qui se produit dans la Sonate. Mais, dans celle-ci comme dans le Quatuor à Cordes, l'influence qui prédomine à mesure que se perfectionne la géniale « maturité » de l'auteur, c'est celle de la grande Variation amplificatrice, combinée avec celle de la Fugue, la première et la dernière des formes que nous avons étudiées dans la Première Partie du présent Livre, l'*alpha* et l'*oméga* de l'art de la composition symphonique.

HISTORIQUE

5. LE QUATUOR AVANT BEETHOVEN.

Comme nous l'avons rappelé au début de la *section historique* du chapitre de la *Musique de Chambre accompagnée,* ce sont toujours les mêmes noms d'auteurs que l'on rencontre, lorsque l'on remonte à la période de formation de la musique instrumentale, qu'il s'agisse de Concerts, de Symphonies, de Trios de Chambre ou de Quatuors proprement dits, parce que chacun de ces genres n'étant pas nettement différencié des autres, les œuvres de tel ou tel auteur peuvent être rangées indistinctement dans l'une ou l'autre de ces catégories. Au nombre de ces vénérables ancêtres, nous retrouvons donc les noms bien connus de **VIADANA** et **d'AGAZZARI,** auxquels on peut adjoindre celui de **SAMMARTINI,** dont certaines pièces pour instruments à archet ressemblent bien à de véritables *Quatuors à Cordes.* C'est seulement un quart de siècle plus tard, au milieu du XVIIIe, que nous pouvons désigner avec plus de précision ceux qui ont vraiment contribué à fixer la forme particulière du Quatuor.

Pierre van Malder.	1724 † 1768
Joseph Haydn.	1732 † 1809
Johann Georg Albrechtsberger. . .	1736 † 1809
Wolfgang Amadeus Mozart. . . .	1756 † 1791

Pierre van MALDER, dont l'origine néerlandaise marque bien, ainsi

que nous l'avons fait remarquer (p. 188), la rentrée en scène dans la Musique de Chambre du vieux génie flamand, créateur du Motet, au moment où le Quatuor s'organise, est l'auteur (outre ses Sonates à Trois), de *quinze* Quatuors à Cordes seules, que l'on peut considérer comme les premiers en date.

Joseph HAYDN (1) arrive peu après, et ne nous laisse pas moins de *soixante-dix-sept* Quatuors, disposés comme pour un véritable petit orchestre dont on aurait supprimé les instruments à vent. Les plus anciens sont divisés en trois mouvements, comme les Concerts ; les plus récents sont en quatre, comme les Symphonies. Parmi les derniers, celui en FA est le plus intéressant. Dans l'exposition initiale du second thème, c'est le premier qui lui sert d'accompagnement ; mais chacun d'eux se poursuit indépendamment de l'autre, sans qu'il y ait trace de cette « pénétration mutuelle » qui sera l'apport personnel de Beethoven. Après le mouvement initial, dont le développement paraît long et peu intéressant, un Menuet, assez curieux par l'alternance des rythmes de quatre et de huit mesures de son thème, jette sa note gaie : son *trio* est écrit dans la tonalité éloignée de RÉ ♭ (quatrième quinte descendante). L'*Andante* au contraire est au ton de RÉ ♮ (troisième quinte ascendante), ce qui contraste singulièrement. Par une exception assez rare chez Haydn, le Final n'est pas en forme de Rondeau, mais en forme Sonate : c'est du reste sa seule particularité.

Johann Georg ALBRECHTSBERGER (2) dont nous n'avions plus rencontré le nom depuis l'histoire de la Fugue, reparaît à cette place dans la même qualité, car ses *quarante-deux* Quatuors à Cordes sont conçus en grande majorité dans la forme Prélude et Fugue. Cependant l'auteur, soucieux très certainement de donner une forme spéciale à ce genre de musique, pour lequel ses qualités de « fuguiste » le qualifiaient naturellement, ne tarda pas à préférer la construction de la Sonate, qu'il n'abandonnera plus désormais. On trouve même dans l'un de ses meilleurs Quatuors une pièce lente de forme Lied en trois sections nettement caractérisées : ce Quatuor se termine par une Fugue. Son génial élève Beethoven devait s'en souvenir un jour.

Wolfgang Amadeus MOZART (3), dans les *vingt-six* Quatuors qu'il nous a laissés, n'a pas apporté autre chose que sa grâce exquise et sa légèreté d'écriture : leur forme est la même que celle des Quatuors de Haydn,

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 206.
(2) Voir IIe liv., Ire partie, p. 94.
(3) Voir IIe liv., Ire partie, p. 216.

et ils se ressentent parfois de la hâte avec laquelle leur auteur prodigieusement fécond les a produits.

On peut se demander si, dans l'hypothèse où Beethoven n'aurait jamais existé, l'histoire du Quatuor à Cordes ne se terminerait pas ici. Rien dans les œuvres des auteurs que nous venons de citer ne pouvait faire présager la destinée réservée à cette forme, jusqu'alors confondue, à peu de chose près, dans la Musique de Chambre ou dans le Concert. D'autres compositeurs de moindre talent n'eussent assurément rien ajouté à un genre que ni Haydn ni Mozart n'avaient fait progresser notablement : parmi ceux-ci, en effet, nous retrouvons les noms déjà cités précédemment : Gossec, Grétry, Onslow, Fesca. Les deux premiers méritent pourtant une place plus honorable : il faut se souvenir que **François Joseph GOSSEC** (1734 † 1829) n'avait pas écrit moins de vingt-six Symphonies, auxquelles il devait ajouter *vingt* Quatuors à Cordes ; que son contemporain **GRÉTRY** (1742 † 1813), se bornant à six Symphonies, devait y ajouter *six* Quatuors à Cordes et d'autres œuvres de Musique de Chambre (voir ci-dessus, pages 114 et 189). Quant aux deux autres, c'est seulement par la quantité que leur « bagage musical » mérite une mention commémorative : **Georges ONSLOW** (1784 † 1852) n'a pas « commis » moins de *trente-six* Quatuors à Cordes, et son « honorable collègue » **FESCA** (1789 † 1826) s'est borné à *vingt* œuvres de ce genre seulement. On ne peut sans une douce ironie décerner à ces deux auteurs moins que médiocres le qualificatif de « contemporains de Beethoven », auquel ils ont droit pourtant... par leurs dates de naissance tout au moins.

Au surplus, rien ne faisait prévoir, même chez des musiciens d'une autre envergure que ces derniers, la profonde rénovation qui allait s'opérer en moins de vingt ans dans la composition des Quatuors à Cordes, sous la seule impulsion du génial élève d'Albrechtsberger.

6. LES SEIZE QUATUORS DE BEETHOVEN.

Ludwig van BEETHOVEN (1) est l'auteur de *seize* Quatuors à Cordes seules, et non de dix-sept comme l'indiquent certaines nomenclatures allemandes qui, s'en tenant à la seule disposition instrumentale, sans avoir nul égard au contenu musical de l'œuvre, font figurer la *Grande Fugue* en RÉ, op. 133, entre le Quinzième Quatuor, op. 132, et le Sei-

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 324 et suiv.

zième, op. 135 : cette Fugue, dont nous avons parlé en son temps (1), est bien écrite pour les quatre instruments à archet formant le quatuor ; mais elle ne répond en aucune façon à la conception du Quatuor à Cordes de Beethoven : c'est en réalité une curieuse combinaison de la forme Fugue, traitée très librement, avec la forme Variation. Elle n'a donc aucune raison sérieuse de figurer sur la liste des *seize* Quatuors, lesquels se répartissent ainsi :

Ier Quatuor,	en *FA*,	op. 18, nº 1,	daté de	1801.
IIe	—	en *SOL*,	op. 18, nº 2,	—	—
IIIe	—	en *RÉ*,	op. 18, nº 3,	—	—
IVe	—	en *ut*,	op. 18, nº 4,	—	—
Ve	—	en *LA*,	op. 18, nº 5,	—	—
VIe	—	en *SI* ♭,	op. 18, nº 6,	—	—
VIIe	—	en *FA*,	op. 59, nº 1,	—	1806.
VIIIe	—	en *mi*,	op. 59, nº 2,	—	—
IXe	—	en *UT*,	op. 59, nº 3,	—	—
Xe	—	en *MI* ♭,	op. 74,	—	1810.
XIe	—	en *fa*,	op. 95,	—	1816.
XIIe	—	en *MI* ♭,	op. 127,	—	1822.
XIIIe	—	en *SI* ♭,	op. 130,	—	1825.
XIVe	—	en *ut* ♯,	op. 131,	—	1825.
XVe	—	en *la*,	op. 132,	—	1826.
XVIe	—	en *FA*,	op. 135,	—	1826.

Les dates de publication des Quatuors ne coïncident pas toujours avec celles de leur composition : ainsi, dans l'op. 18, c'est le nº 3, en *FA*, qui est le premier en date ; les op. 131 et 132 (Quatorzième et Quinzième) sont antérieures à l'op. 130 (Treizième), et cette œuvre elle-même fut interrompue dans sa composition par celle du Seizième, op. 135, de telle sorte que l'on peut considérer le Final du Treizième Quatuor comme la dernière composition terminée que nous ait laissée Beethoven, bien que les op. 131, 132 et 133 aient été publiées postérieurement.

Les six premiers Quatuors, op. 18, sont assez antérieurs à leur date de publication (1801 et 1802) pour qu'il n'y ait pas lieu de les attribuer à ce que nous avons appelé la *deuxième période* de l'œuvre de Beethoven : ils appartiennent nettement à la *première*, dite « période d'imitation ». Ce sont les op. 59, 74 et 95 (du Septième Quatuor au Onzième) qui doivent être rangés dans cette « période de transition », tandis que les cinq derniers (op. 127, 130, 131, 132, 135), parus entre

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 95 et 96. Si cette Fugue avait dû être réellement annexée à la publication des Quatuors, sa place eût été après le Treizième, puisque, dans l'idée de l'auteur, elle devait servir de Final « monumental » à cette œuvre.

1822 et 1826, sont parmi les plus beaux monuments de la *troisième*, ou « période de réflexion » qui couronne la carrière de leur auteur.

Premier Quatuor, op. 18 nº 1. — Ce Quatuor est dédié, ainsi que les cinq autres qui complètent avec lui l'op. 18, à S. A. Monseigneur le Prince régnant de Lobkowitz.

— Composé en 1798.

— Édité en juin 1801, chez T. Mollo et Cie, à Vienne.

— En *quatre* mouvements (S. L. M. R.) :

1° *Allegro con brio* $\frac{3}{4}$, en FA. . . . . Type S.

EXP. Th. A.
— Pont.
— Th. B., en deux éléments.
DÉV. par A. très court.
RÉEXP. normale.
— petit *Dév. terminal.*

REM. — Le premier élément du thème B est la transposition à la *dominante* du dessin initial A.

2° *Adagio affettuoso ed appassionato* $\frac{9}{8}$, en *ré*. . . . . Type S.

EXP. Th. A.
— Pont très court.
— Th. B, en FA, en une seule phrase ornée.
DÉV. sorte de variation de B accompagnée par le Th. A.
RÉEXP. normale : Th. A en *ré*.
— Th. B en RÉ.
— *Coda* par A, en *ré*.

REM. — Dès son premier Quatuor, Beethoven se sert du Type S pour le mouvement lent.

3° *Allegro molto* $\frac{3}{4}$, en FA. . . . . Type M.

SCHERZO : Th. rythmé par 2 et 2, puis par 3 et 3 mesures.
Trio en RÉ ♭, très modulant, revenant progressivement au ton principal.
Da capo textuel.

4° *Allegro* $\frac{2}{4}$, en FA. . . . . Type RS.

REF. 1 : Th. A, à la *T.*
Coupl. 1 : P. et th. B, à la *D.*
REF. 2 : Th. A.
Coupl. 2 : Élém. nouv. en RÉ ♭.
REF. 3 : Th. A, à l'alto.
Coupl. 3 : P. et th. B, à la *T.*
REF. 4 : Th. A et *Coda.*

Deuxième Quatuor, op. 18 nº 2. — Même dédicace que le Premier.

— Composé en 1798.

— Édité en 1801, chez T. Mollo et Cie, à Vienne.

— En *quatre* mouvements (S. L. M. S.) :

1° *Allegro* $\frac{2}{4}$, en SOL. . . . . Type S.

EXP. Th. (A *a'* et *a''*).
— Pont mélodique très court.
— Th. B en *si* et en *RÉ*.
DÉV. par *a''* et rythme *a'*.
RÉEXP. normale.

2° *Adagio cantabile* $\frac{3}{4}$, en *UT* (*S.-D.*). . . . . Type L.

I. Th. lent à la *T*.
II. *Allegro* en *fa*, à $\frac{2}{4}$, tiré de la *Coda* du th. lent.
III. Th. lent à la *T*., varié.

REM. — La Sonate pour piano, op. 27 n° 1, offre une disposition analogue.

3° *Allegro* $\frac{3}{4}$, en SOL. . . . . Type M.

SCHERZO (*a*, *b*, *a*, *b*).
Trio en *UT* (*S.-D.*).
Da capo.

4° *Allegro molto quasi presto* $\frac{2}{4}$, en SOL. . . . . Type S.

EXP. Th. A, à la *T*.
— Pont.
— Th. B, à la *D*.
DÉV. enchaîné directement à l'*Exp.*, sans reprise.
RÉEXP. normale.

REM. — Ce Final, malgré l'aspect de ses thèmes, n'est pas un Rondeau.

Troisième Quatuor, op. 18 n° 3. — Même dédicace que le Premier.
— Composé en 1798, antérieurement aux deux précédents.
— Édité en juin 1801, chez T. Mollo et Cie, à Vienne.
— En *quatre* mouvements (S. L. M. S.) :

1° *Allegro* ₵, en *RÉ*. . . . . Type S.

EXP. Th. A, à la *T*.
— Pont.
— Th. B (*b'*, *b''*, *b'''*).
DÉV. par A, très court.
RÉEXP. normale.

2° *Andante con moto* $\frac{2}{4}$, en *SI♭*. . . . . Type L.

I. Th. de *lied*, (*a*, *b*, *a*), dont le fragment *b* conclut par la transposition de *a* à la *D*.
II. DÉV. modulant du th. A.
III. RÉEXP. du Th. A abrégé, à la *T*.

REM. — La tonalité de la *tierce majeure grave* est très éloignée.

3° *Allegro* $\frac{3}{4}$, en *RÉ*. . . . . Type M.

SCHERZO à la *T*.
Trio en *ré* (*T. min.*).
Da capo en *RÉ* avec variante dans la disposition des instruments.

4° *Presto* $\frac{6}{8}$, en *RÉ*. . . . . Type S.

Exp. Th. A, à la *T*.
— Pont modulant.
— Th. B (b', b'', b''') à la *D*.
Dév. par A, assez court.
Réexp. normale.

Rem. — Le caractère de ce morceau est celui des anciennes Gigues de Bach.

Quatrième Quatuor, op. 18 n° 4. — Même dédicace que le Premier.
— Composé en 1798, après les trois premiers.
— Édité en octobre 1801, chez T. Mollo et C[ie], à Vienne.
— En *quatre* mouvements (S. S. M. RS.) ;

1° *Allegro ma non tanto* C, en *ut*. . . . . Type S.

Exp. Th. A, à la *T*.
— Pont modulant.
— Th. (b', b'', b''') en *MI* ♭.
Dév. par A en *sol* et en *ut*.
— par b' exposé en *FA* et en *fa*.
Réexp. normale : th. A en *ut*.
— Th. B en *UT* (sans *pont*).
— *coda* par A en *ut*.

Rem — L'importance de la tonalité de *FA* dans le *dév.* est familière à Beethoven, lorsqu'il y a *trois bémols* à la clé.
— Le style de cette pièce se rapproche beaucoup de celui du *Grand Septuor*, op. 20.

2° *Andante scherzoso quasi Allegretto* $\frac{3}{8}$, en *UT*. . . . Type S.

Exp. Entrées du th. A en *strettes* de *fugue* (5, 4 et 3 mesures).
— Pont en *canon* à une mesure.
— Th. B, dialogué, à la *D*.
Dév. fugué, par A.
Réexp. Th. A avec contre sujet nouveau.
— Pont et th. B, à la *T*.
— *Coda* harmonique.

Rem. — Cette pièce, qualifiée *Scherzo*, tient lieu de mouvement lent, et est écrite toute entière en style fugué.

3° *Allegretto* $\frac{3}{4}$, en *ut*. . . . . Type M.

Menuet : Th. *a*, *b*, *a*, à la *T*.
Trio en *LA* ♭, *Rel. maj.* de la *S.-D.*
Da capo, destiné à s'enchaîner au Final sans arrêt.

Rem. — Malgré le titre, le thème est plutôt celui d'un *Scherzo*.

4° *Allegro* ₵, en *ut*. . . . . Type RS.

Ref. 1 : Th. A, à la *T*.
Coupl. 1 : Th. B en *MI* ♭.
Ref. 2 : Th. A développé.
Coupl. 2 : Elém. nouv. à la *T. maj*.
Ref. 3 : Th. A, varié.
Coupl. 3 : Th. B varié, en *UT*.
Ref. 4 : Th. A *Prestissimo* et *Coda*.

Rem. — Ce *refrain* offre beaucoup d'analogie avec celui de la Sonate op. 13 (*Pathétique*).

Cinquième Quatuor, op. 18 n° 5. — Même dédicace que le Premier.
— Composé en 1798, après les trois premiers.
— Édité en octobre 1801, chez T. Mollo et Cie, à Vienne.
— En *quatre* mouvements (S. M. LV. S.) :

1° *Allegro* $\frac{6}{8}$, en LA. . . . . Type S.

Exp. Th. A, à la *T*.
— Pont modulant.
— Th. B (*b'*, *b''*, *b'''*) à la *D*.
Dév. par A, en *RÉ* et en *ré*.
— conduit en *la*.
Réexp. normale, avec reprise indiquée.

2° *Menuetto* $\frac{3}{4}$, en LA. . . . . Type M.

Menuet : Th. A, à la *T*.
Trio, à la même *T*.
Da capo.

Rem. — Le thème est plutôt construit comme celui d'un *Scherzo*.

3° *Andante cantabile* $\frac{2}{4}$, en RÉ. . . . . Type LV.

Th. binaire et *cinq* variations décoratives, suivies d'un petit *dév. term.* amenant une dernière exposition du thème en forme conclusive.

Rem. — Cet *Andante*, au ton de la *S.-D.*, seule pièce du Quatuor qui ne soit pas au ton principal, est aussi le premier qui occupe le 3e rang et non le 2e.

4° *Allegro* ₵, en LA. . . . . Type S.

Exp. Th. A, enchaîné au Pont, qui est fait de la même cellule.
— Th. B (*b'*, *b''*, *b'''*), à la *D*.
Dév. par la cellule *a* modulant en *UT*, et combiné avec la phrase *b'*.
Réexp. normale.

Rem. — Thème assez analogue au second thème du Final, dans la Sonate op. 13 (*Pathétique*).
Les harmonies de la phrase *b'* sont devenues des plus familières à Schumann.

Sixième Quatuor, op. 18 n° 6. — Même dédicace que le Premier.
— Composé en 1798, le dernier de l'op. 18.
— Édité en octobre 1801, chez T. Mollo et Cie, à Vienne.
— En *cinq* mouvements (S. L. M. L. R.) :

1° *Allegro con brio* ₵, en SI ♭. . . . . Type S.

Exp. Th. A, répété deux fois.
— Pont et th. B, à la *D*.
Dév. par A, en *RÉ*, *sol*, *MI ♭*.
Réexp. normale avec reprise.

Rem. — La cadence formée par les harmonies très banales du th. B est celle dont abusèrent plus tard les auteurs d'Opéras italiens.

2° *Adagio ma non troppo* $\frac{2}{4}$, en MI ♭ (*S.-D.*). . . . . Type L.

I. Th. A, avec reprise, à la *T*.
II. Th B en *mi ♭*, modulant.
— Péd. de *D*.
III. Th. A orné et *Coda*.

3° *Allegro* $\frac{3}{4}$, en *si*♭. . . . . Type M.

Scherzo : Th. *a*, *b*, *a*, à la *T*.
Trio à la même *T*.
Da capo.

4° *Adagio* $\frac{2}{4}$, en *si*♭ : *La Malinconia*. . . . . Type L.

I. Th. modulant de *SI*♭ à la *D*. de *MI*♮.
II. Phrase modulant de *mi* à *ut*.
III. Enchaînement modulant vers la *D*. de *SI*♭.

Rem. — Première manifestation d'une intention *dramatique*, dans les Quatuors.

5° *Allegretto quasi Allegro* $\frac{3}{8}$, en *si*♭. . . . . Type R.

Ref. 1 : Th. A, à la *T*.
Coupl. 1 : petit *dév*. de A.
Ref. 2 : Th. A.
Coupl. 2 : *dév*. modulant du th. A.
Ref. 3 : Th. A, interrompu par le
Coupl. 3 : phrase initiale de l'*Adagio* précédent, et fausse rentrée du *refr*. en *SOL*.
Ref. 4 : Th. A à la *T*. et *Coda*.

Rem. — Ce Rondeau est le seul qui revienne à l'ancienne forme de Haydn, chaque *couplet* y étant différent.

Ce Quatuor, qui termine la première série, antérieure de cinq ans au moins aux trois suivants, op. 59, est aussi le premier qui marque la tendance dramatique introduite par Beethoven dans cette forme de composition. Il y a très certainement une allégorie mystérieuse dans cette pièce intitulée *La Malinconia*, toute de tristesse, s'enchaînant au joyeux Rondeau qui suit, pour reparaître une dernière fois avant sa conclusion presque exubérante. Il faut remonter jusqu'à Rust et même à Philippe Emmanuel Bach pour trouver une page analogue, si supérieure à tout ce qui l'entoure comme qualité musicale. Plus tard, dans le Treizième Quatuor, nous rencontrerons encore ces oppositions de sentiments, dont la Fugue finale de la Sonate op. 110 nous a fourni un premier exemple.

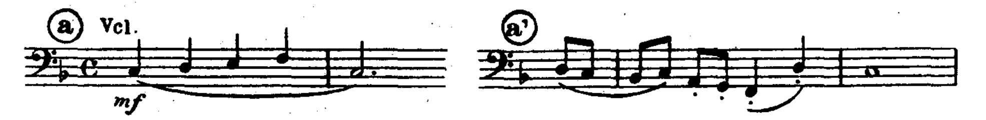
Les cinq Quatuors suivants, op. 59, 74 et 95, appartiennent à la « deuxième période » de l'œuvre beethovénienne : leur composition se répartit sur une durée d'environ dix ans, de 1806 à 1816. Entre leur style et celui des précédents, un pas immense a été franchi. De l'ancienne formule de Haydn, calquée sur celle de la Symphonie avec les instruments à vent en moins, il ne reste presque plus rien : c'est une forme nouvelle, indépendante de la Symphonie comme de la Musique de Chambre accompagnée, qui se révèle à nous, dès les premières mesures de l'op. 59, laissant bien loin derrière elle les balbutiements de l'op. 18.

Septième Quatuor, op. 59 nº 1. — Dédié au comte Rasoumowski.

— Composé en 1806 : d'après une note de l'auteur sur le manuscrit, ce Quatuor aurait été commencé le 26 mai 1806.

— Édité en 1808, au « Bureau des Arts et de l'Industrie », à Vienne.

— En *quatre* mouvements du type S. Comme dans la Sonate op. 57 (*Appassionnata*) qui date de la même époque (1), ce sont les cellules initiales, *a* et *a'*, complémentaires l'une de l'autre, qui engendreront tous les éléments essentiels du premier mouvement (2) :



Le dessin *a* est le véritable *motif conducteur* de toute la pièce; son complément *a'* fournit l'élément principal du *pont* et reparaît à diverses reprises dans l'exposition du *second thème*, par l'effet de cette *pénétration mutuelle*, qui devient un principe de composition dans les Quatuors, à partir de cette époque.

1º *Allegro* C, en FA . . . . Type S.

Exp. Th. engendré par les cellules *a* et *a'* et complété par un élément *a''*, moins important.
— Pont par la cellule *a'* et un rappel de *a*, aboutissant à la *D.* par une sorte de *pédale intérieure* de *sol*, au second violon, produisant des frottements très durs.
— Th. B, à la *D.* en trois phrases, *b'*, *b''*, *b'''*, dont la dernière est un rappel de la cellule *a*, enchaînant au *dév.*, *sans reprise* de l'exposition (3).

Dév. en *cinq* éléments :
— le premier, sur le th. A, en *FA*, *SI* ♭ et *si* ♭.
— le deuxième, sur le second élément *a'* en croches, de forme très scholastique, en *ré*, jusqu'au retour des accords en blanches provenant de *b''*.
— le troisième, consistant en une grande vocalise du premier violon, paraphrasant et amplifiant le th. A, dans le style des *Alleluia* grégoriens.
— le quatrième, en forme de *Fugue*, dont le *sujet* est tiré de la vocalise précédente, avec un *contre-sujet* nouveau, en valeurs longues, en *mi* ♭.
— le cinquième, traitant la formule en triolets qui provient de la phrase *b''* et du *pont*, tandis que la cellule *a* l'accompagne.

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 347 et suiv.

(2) W. de Lenz rapporte que l'on joua ce Quatuor et les deux suivants, en 1812, à Moscou, chez le comte Soltykoff : « Ce fut à cette occasion, dit-il, que le grand Bernard Romberg, *le violoncelle fait homme* (*sic*), foula aux pieds la partie de basse du Quatuor en *FA*, la prenant pour une mystification et la déclarant injouable. » N'avons-nous pas vu, plus récemment, le violoncelliste Alard exiger formellement la correction de sa partie, pour le dessin en croches *a'*, qu'il jouait obstinément avec un *si* ♮, auquel le premier violon devait nécessairement répondre, quinze mesures plus loin, par un *fa* ♯, afin de compléter cette « leçon de bon goût » !

(3) C'est Beethoven lui-même qui a indiqué sur son manuscrit : « *Quartetto primo, la prima parte solamente una volta* ».

RÉEXP. la véritable rentrée de l'élément principal *a* et *a'*, exposant le th. A sous son aspect initial, est *précédée* d'une exposition de l'élément accessoire *a''*, au lieu d'en être suivie, ce qui donne à ce passage le caractère d'une fausse rentrée.
— Pont, enchaîné directement au th. A (sans *a''*) et modulant à *SOL ♭* immédiatement, afin de retarder le retour du ton principal, par la *pédale intérieure* d'*ut*, reproduisant les mêmes frottements qu'au début.
— Th. B (*b'*, *b''*, *b'''*) à la *T*. entrant à l'alto.
— *Dév. term.* ayant plutôt le caractère d'une *exposition terminale* du th. A, comme un chant de victoire, avec des répliques de chaque instrument et des rappels du rythme en triolets.

2e *Allegretto vivace e sempre Scherzando* $\frac{3}{8}$, en *si* ♭ (*S.-D.*). Type S.

Bien que cette pièce remplisse le rôle de *Scherzo* ou de mouvement modéré, elle est faite, comme toutes les autres, sur le plan d'un mouvement initial de Sonate (S), dont chaque élément sauf le second thème (de forme *lied* : *a, b, a*), serait *double*. Un rythme obstiné sert de cadre à chaque exposition : ♫♫

EXP. Imposition du rythme conducteur et du th. A, avec retour du rythme entre ses deux éléments de caractère différent.
— Pont double, d'abord par les éléments du th. A, puis par un développement du rythme obstiné, sur lui-même.
— Th. B, à la *D*. mais en *mode mineur* (*fa*) : phrase de *lied* (*a*, *b*, *a*).

DÉV. en *quatre* éléments :
— le premier, sur le dessin initial du th. A, en *RÉ ♭*, modulant brusquement en *UT ♭* (écrit *SI ♮*) où s'expose l'autre élément du th. A.
— le deuxième, sur le rythme conducteur lui-même, formant une ligne mélodique qui passe par les tons d'*UT ♭* et de *SOL ♭*.
— le troisième, provenant du second élément du *pont*, en *UT ♮*, puis en *la*.
— le quatrième, reproduisant en majeur les harmonies du th. B, sur des éléments paraissant empruntés à la fin du th. A, de nouveau en *SOL ♭*, pour préparer la rentrée.

RÉEXP. Le second élément du th. A, préparé par la fin du *dév.*, est seul réexposé, sans doute en raison de l'emploi fréquent qui a été fait du premier.
— Pont double, comme la première fois, mais plus modulant : le premier élément est en *sol* et le second en *MI ♮*.
— Th. B, (*a*, *b*, *a*), toujours en *mode mineur*, à la *T*. :
— *Dév. term.* symétrique du *dév. central* mais abrégé, traitant le premier élément du th. A, et aboutissant à une *exposition terminale* de son second élément, avec rappel du rythme obstiné formant *Coda*.

Les tonalités principales, qui forment ce que nous avons appelé les *assises tonales* dans les Symphonies, sont ici celles de *si* ♭, *sol* ♭ et *ré* ♭.

3o *Adagio molto e mesto* $\frac{2}{4}$, en *fa*. . . . . Type SL.

EXP. Th. A, au premier violon puis au violoncelle.
— Pont ou simple *conduit* de *sept mesures* seulement.

— Th. B, en *ut* (*D. min.*) sur le rythme du violoncelle, pendant l'exposition du th. A au violon.

Dév. en *quatre* éléments :

— le premier, par le th. B en *LA ♭*;

— le deuxième, par le th. A, entrant en *sol* au violoncelle et distribué ensuite en répliques modulantes ;

— le troisième, sorte de *conduit* assez court ;

— le quatrième, en *RÉ ♭*, exposant une véritable *variation amplifiée* du th. B, avec inflexion vers la *D. ut*.

Réexp. Th. A, une fois seulement, en forme variée.

— Pont encore abrégé (*cinq mesures*).

— Th. B, à la *T.*, abrégé également et suivi d'une *exposition terminale* du th. A, se résolvant en une *cadence* de violon à la *D.* pour enchaîner au Final.

Les *assises tonales* de cette pièce, dont l'exposition rappelle la *Marcia funebre sulla morte d'un eroe*, de la Symphonie Héroïque, sont les tonalités de *fa*, *LA♭* et *RÉ♭*.

4° *Allegro* $\frac{2}{4}$, en *FA* : *Thème Russe*. . . . . Type S.

Exp. Introduction par le th. A disposé en répliques des instruments, jusqu'à l'entrée définitive du violoncelle (mesure 35).

— Th. B, enchaîné *sans pont* au précédent, et formé de *trois éléments* assez indistincts, combinés avec des rythmes du th. A.

Dév. reposant principalement sur le deuxième élément de B, suivi d'une *fausse rentrée* du th. A à la *S.-D.*

Réexp. normale, s'interrompant sur la *D.*

— *Dév. term.* avec *pédale* de *D.* et *cadence.*

Cette pièce est de beaucoup la moins intéressante de ce Quatuor.

Huitième Quatuor, op. 59 n° 2. — Même dédicace que le précédent.

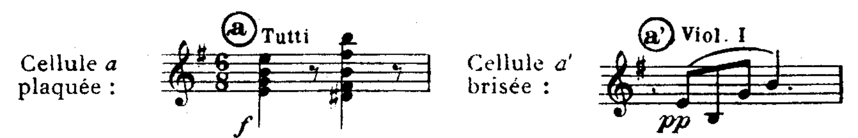
— Composé en 1806.

— Édité en 1808, au « Bureau des Arts et de l'Industrie », à Vienne.
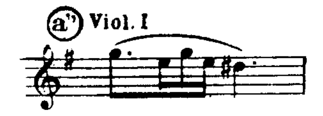
— En *quatre* mouvements (S. SL. M. S.) :

1° *Allegro* $\frac{6}{8}$, en *mi* . . . . Type S.

Exp. Th. A, formé de *deux éléments*, dont la cellule initiale, tantôt plaquée *a*, tantôt brisée *a'*, circule dans toute la pièce :
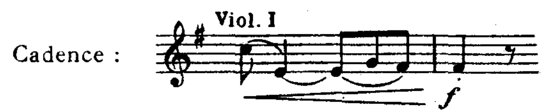


le second élément *a''*, est une sorte de *diminution* de la cellule *a' renversée* :



— Une *cadence*, qui reparaîtra à la fin de la première phrase (*b'*) du th. B, exactement transposée au *Relatif SOL*, complète le th. A :

Cadence :



— Pont, par le dessin *a''*.

— Th. B, en *SOL*, en trois phrases très courtes (*b' b'' b'''*) dont la première *b'* se termine par la *cadence* ci-dessus.

— La *reprise* de cette exposition est expressément indiquée par l'auteur, qui a écrit les mesures de raccord.

Dév. par la cellule *a* et *a'*, puis par l'élément *a''*, sans particularité.

Réexp. Th. A, enrichi de répliques en doubles croches, préparées dans le *dév.*

— Pont et th. B, transposés normalement.

— Une nouvelle *reprise* de tout le *dév.* et de la *réexp.* est indiquée, avec mesures de raccord, comme précédemment, ce qui donnerait à ce morceau une longueur démesurée.

— Une *Coda* par la cellule *a* et *a'* suit cette répétition insolite.

2° *Molto Adagio* C, en *MI*. . . . . Type SL.

Exp. Th. A (en blanches) exposé deux fois, puis suivi d'une phrase complémentaire, pendant laquelle un rythme saccadé persistant prend naissance et deviendra bientôt un élément important.

— Pont sur ce rythme nouveau.

— Th. B en *trois éléments* (*b' b'' b'''*) dont le premier *b'* continue le rythme du *pont*.

Dév. enchaîné directement, sans cadence, à la fin du th. B, et traitant surtout le th. A ; le rythme conducteur reparaît et prépare la rentrée.

Réexp. Th. A, sans répétition, avec sa phrase complémentaire accompagnée du rythme persistant.

— Pont et th. B, transposés normalement.

— *Exposition terminale* du th. A en accords, et conclusion.

3° *Allegretto* $\frac{3}{4}$, en *mi*. . . . . Type MM.

Scherzo (*a*, *b*, *a*), avec reprise.

Trio en *MI*, sur un *thème russe*, traité d'abord avec un contre-sujet en triolets, puis en canon.

Da capo du *Scherzo*, puis redite intégrale du tout.

Cette pièce est la première où Beethoven indique dans tous ses détails la manière dont il veut que l'on fasse les répétitions successives du *Scherzo*, puis du *trio* majeur, puis une dernière fois du *Scherzo*, ce qui porte à *cinq* le nombre des divisions de la pièce. Il semble que, dans tout ce Quatuor, il ait multiplié jusqu'au maximum les redites possibles, puisque le premier mouvement lui-même comporte, suivant l'ancien usage, la répétition de son développement et de sa réexposition. Mais cet essai, par voie de simple *Da capo*, n'était point conforme à la loi de *variété dans l'unité* dont nulle œuvre d'art ne peut être dispensée : et nous verrons bientôt l'auteur perfectionner cette forme que

nous avons appelée *Grand Scherzo* ou *Scherzo développé* (1), en y introduisant un élément nouveau au *second trio*, ainsi que des variantes dans les autres redites.

4° *Presto* C, en *mi* (mais par sa conclusion seulement). Type RS.

Ref. 1 : Th. A, exposé aussi formellement qu'il est possible dans la tonalité d'*UT*, qu'il n'abandonnera à aucune de ses redites, si extraordinaire que cela puisse paraître ; ce thème est répété trois fois.
Coupl. 1 : Pont et esquisse d'un th. B en *si* (*D.* du ton véritable), avec des rappels d'*UT*, qui pourraient être explicables par la *sixte napolitaine* (?). Ce *couplet* s'enchaîne à un *conduit* renforçant la tonalité d'*UT*.
Ref. 2 : Th. A, en *UT*, répété deux fois.
Coupl. 2 : sorte de complément en blanches du th. A, conduisant à un véritable *dév.* de ce thème ;
— exp. complète du th. B au ton de *mi*, qui ne donne aucunement l'impression de *rentrée au ton*;
— nouveau *conduit* vers le ton d'*UT*.
Ref. 3 : Th. A, en *UT*, répété deux fois.
Coupl. 3 : Pont, ou *dév. term.*, sans th. B.
Ref. 4 : Th. A, en *UT* une seule fois, avec *Coda* rapide en *mi*.

On ne sait vraiment à quoi attribuer cette singulière incartade dans l'ordre tonal, de la part de celui qui, plus que tout autre, demeura toujours l'observateur scrupuleux des lois de la tonalité ; en dépit de l'armature de la clé, ce Rondeau n'est pas et n'a jamais été en *mi mineur* ; les huit répétitions du thème du refrain en *UT* s'y opposent formellement, et ce ne sont pas les quelques mesures de la hâtive conclusion qui peuvent rétablir l'équilibre. Sans doute la préoccupation de l'auteur était ailleurs : le travail thématique des deux premiers mouvements, où l'on assiste aux progrès notables du principe de *pénétration mutuelle*, en est la preuve.

Neuvième Quatuor, op. 59 n° 3. — Même dédicace que les précédents.
— Composé en 1806.
— Édité en 1808, au « Bureau des Arts et de l'Industrie », à Vienne.
— En *quatre* mouvements (S. SL. M. S.) : ainsi, à l'exception des mouvements modérés des Huitième et Neuvième Quatuors, *toutes les pièces* de l'op. 59 sont dans la forme Sonate. Après l'innovation qui, dans le Quatuor précédent, élève à *cinq* le nombre des sections du *Scherzo*, nous allons rencontrer ici, pour la première fois, l'*Introduction*. Toutefois, ce n'est encore qu'un essai : l'Introduction n'est pas *utilisée* comme élément de la composition, pas plus que ne l'ont été les redites du *trio* et du *Scherzo* comme moyen de variété. On verra par la suite quel parti Beethoven saura tirer de ces essais.

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 309.

1° *Andante con moto* $\frac{3}{4}$ et *Allegro vivace* ₵, en UT. . . Type S.

INTRODUCTION harmonique lente, sans corrélation avec la suite.
EXP. Th A, dont la cellule initiale rythmique est très caractéristique (1).
— Pont tres agogique, traitant cette cellule initiale.
— Th. B, assez indéterminé, à la *D*.
DÉV. en *trois* éléments :
— le premier, par la cellule et le th. A en *MI* ♭.
— le deuxième, par le dessin du *pont*.
— le troisième, transformant le rythme de la cellule en une sorte de *stretto*, amenant la rentrée.
RÉEXP. par des répliques dialoguées de la cellule et une variation du th. A.
— Pont et th. B, à la *T*., sans modification notable.

2° *Andante con moto quasi Allegretto* $\frac{6}{8}$, en *la* (*Rel.*). . Type SL.

EXP. Th. A, phrase de *lied*(*a*, *b*, *a*), avec reprise.
— Pont modulant.
— Th B assez court, peu caractérisé, sur le rythme de A.
DÉV. du même rythme, vers les tons sombres.
RÉEXP. en ordre inverse : d'abord le th. B, à la *T. majeure LA* ;
— puis un rappel du même th. au ton éloigné de *MI* ♭;
— enfin le th. A, en forme variée et amplifiée, avec *Coda*.

3° *Grazioso* $\frac{3}{4}$, en UT. . . . . Type M.

MENUET : Th. A, en véritable rythme de *menuet*.
Trio en *FA*, à la *S.-D*.
Da capo, suivi d'une *Coda*, servant à rétablir l'équilibre tonal, avec *cadence* à la *D*. pour enchaîner au Final.

4° *Allegro molto* C, en UT . . . . Type S.

EXP. Th. A, en entrées successives des quatre instruments, comme pour une *fugue*, mais sans aucune rigueur : *sujet*, *réponse* canonique irrégulière, *sujet* et *sujet* (sans réponse).
— Pont, sur le rythme de A.
— Th. B, peu caractérisé et sans subdivisions.
DÉV. en *quatre* éléments :
— le premier, en *MI* ♭, sur le th. A.
— le deuxième, très court, par le dessin du *pont*.
— le troisième, par la *coda* du th. B.
— le quatrième, par la *tête du sujet* A, en *sol* et en *ut*.
RÉEXP. Th. A en entrées successives comme au début, mais avec une sorte de *contre-sujet* nouveau, en blanches.
— Pont et th B, à la T.
— *Dév. term.*, par A en *LA* ♭, suivi d'une grande *pédale* de *D*. à la partie supérieure, rappelant la forme Fugue, avec cadence.

Ce Final présente une première tentative pour combiner la Fugue avec la forme Sonate, mais c'est cette dernière forme qui prédomine.

(1) Ce rythme est le même que celui de la cellule initiale du Menuet de la VIII[e] Symphonie, citée ci-dessus, p. 138.

Dixième Quatuor, op. 74. Dédié au prince Lobkowitz.
— Composé en 1809 et 1810.
— Édité en 1810, chez Breitkopf et Haertel, à Leipzig.
— En *quatre* mouvements (S. LL. MM. LV.) : ici, au contraire, un seul mouvement est en forme Sonate. Mais le rôle de l'Introduction du mouvement initial s'est accru : elle contient, sous une forme, en quelque sorte interrogative, les rythmes principaux des éléments thématiques de l'*Allegro* qui suit, comme si celui-ci répondait à la question posée par l'Introduction (1).

1° *Poco Adagio* et *Allegro* C, en MI♭ . . . . Type S.

INTRODUCTION lente, qui semble préparer plus ou moins consciemment la cellule initiale du th. A, le trait en doubles croches du th. B, et le rythme des dernières mesures de l'exposition.
EXP. Th. A, à la *S.-D.* du ton principal LA ♭.
— Pont, insistant sur des harmonies chromatiques analogues à celles qui terminent l'Introduction.
— Th. B, sur le rythme en doubles croches de l'Introduction, mais sans contour mélodique precis.
DÉV. court, par le th. A et par le rythme de la fin de l'Introduction, amenant une rentrée où apparaissent les *pizzicati*, qui ont fait qualifier cette œuvre de « Quatuor des Harpes ».
RÉEXP. normale, suivie d'un *dév. term.* où l'on retrouve les *pizzicati*, et d'une *Coda* par rythme en croches du th. A.

2° *Adagio ma non troppo* $\frac{3}{8}$, en LA ♭ (*S.-D.*). . . . . Type LL.

I. Th. principal en deux éléments suivis d'une conclusion.
II. Dessin accessoire en *la* ♭.
III. Th. principal varié et accompagné par un rythme en triolets.
IV. Phrase nouvelle en *RÉ* ♭, complétée par un fragment du thème.
V. Nouvelle exposition du th. principal, avec variation plus agogique et conclusion nouvelle, amplifiant le thème (2)
VI. *Coda*, ou *dév. term.* par le dessin accessoire de la section II, contenant, au second violon, un rappel assez net du th. B du mouvement initial. Cette fin est assez importante pour être considérée comme une section séparée.

3° *Presto* $\frac{3}{4}$, en *ut* (*Rel.*). . . . . Type MM.

SCHERZO : Th. A développé sur lui-même.
Trio en *UT*, plus rapide et assez analogue au *Scherzo* de la Neuvième Symphonie, avec entrées sur des nombres inégaux de mesures, variant les rythmes.
Da capo exact du *Scherzo*.
Trio répété exactement.
Da capo exact du *Scherzo*, avec adjonction d'une *Coda*, formant enchainement avec le Final. Il faut observer que toutes ces répétitions sont écrites *in extenso* par l'auteur.

(1) En Allemagne, ce Quatuor est parfois qualifié « Quatuor des Harpes », sans doute en raison des *pizzicati* du premier développement. W. de Lenz rapporte qu'il fut plutôt mal accueilli : « Il n'est pas désirable que la musique instrumentale s'égare dans cette manière », décrétait le docte critique de la *Gazette musicale*.

(2) C'est cet essai de *Variation amplificatrice* qui a été signalé au chapitre de la Variation (IIe liv., Ire partie, p. 476).

4° *Allegretto con Variazioni* $\frac{2}{4}$, en MI ♭ . . . . Type LV.
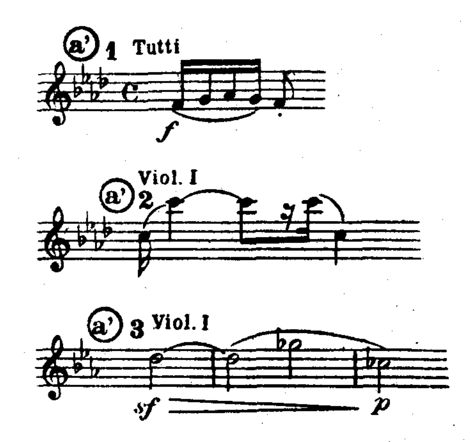
Thème, en *MI* ♭.
Var. I, II et III, purement décoratives.
Var. IV, procédant par réduction du thème à son *schème mélodique.*
Var. V, harmonique.
Var. VI, contenant une modulation en *RÉ* ♭ qui tend déjà à l'amplification, et qui conduit à une *Coda* agogique.

Onzième Quatuor, op. 95. — « Quatuor sérieux dédié à *son ami* Nicolas Zmeskal von Domanovetz », nous dit Beethoven lui-même, qui n'était pas prodigue de cette qualification.
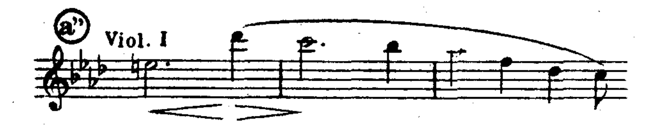
— Composé en 1810, terminé en octobre.
— Édité en 1816, chez Steiner et Cie, à Vienne.
— En *quatre* mouvements (S. LL. MM. RS) :

1° *Allegro con brio* ¢ , en *fa*. . . . . Type S.

Exp. Th. A, en deux fragments, dont le premier *a'* est fait des *trois motifs conducteurs* de toute la pièce :



— le second *a''*, plus mélodique, reparaîtra, à peine modifié, dans le premier élément du th. B :



— Pont de *trois mesures* seulement, par la cellule initiale.
— Th. B, débutant par le saut d'octave de la *deuxième cellule a'* et divisé en trois éléments *b'*, *b''*, *b'''* ; le premier *b'* tiré du dessin *a''* est en *RÉ* ♭ (*Rel.* de la *S.-D.*), il est soutenu par un dessin en triolets qui entre à l'alto et doit toujours rester au second plan dans l'exécution ; le deuxième *b''* consiste en une intervention très courte de la *cellule initiale a'*, dont le caractère violent contraste avec la douceur du th. *b'* ; le dernier *b'''*, répété deux fois, provient nettement de la *troisième cellule* de *a'*. — On constate ici jusqu'où peut aller cette *pénétration des thèmes*, dont nous avons vu déjà les premiers essais.

Dév. très court, par la *cellule initiale a'* et le saut d'octave (ascendant et descendant) de la *deuxième cellule a'*.

Réexp. Th. A, réduit à sa *cellule initiale a'*, sans *pont*.

— Th. B, débutant par son saut d'octave caractéristique, avec toute la phrase *b'* en *RÉ* ♭, précédant la véritable rentrée en *FA* de cette même phrase *b'* et des deux autres *b''* et *b'''*.

— *Dév. term.* par les éléments du th. A. Des répétitions obstinées, à l'alto, de la cellule en doubles croches sur la *T.*, forment une sorte de *pédale intérieure* d'un effet très curieux.

Ce premier mouvement marque une étape dans la conception beethovénienne du Quatuor : non seulement il y a *pénétration des thèmes,* mais ils sont traités comme de véritables personnages entrant en lutte et exprimant des sentiments opposés. C'est déjà le *drame* qui transparaît sous la trame symphonique ; toutefois, contrairement à ce que nous verrons trop souvent par la suite, surtout dans le Poème Symphonique romantique ou moderne, cette trame symphonique demeure ici résistante et logique. Jamais les passions exprimées, fussent-elles des plus violentes, n'introduiront dans la construction un élément de désordre.

2° *Allegretto ma non troppo* $\frac{2}{4}$, en *RÉ* ♮. . . . . . . Type LL.

Introduction de *quatre mesures*, destinée à fixer la tonalité, en apparence très éloignée, puisqu'elle est reliée au ton du Final, *FA*, plutôt qu'à celui de la pièce précédente.

I. Th. A : phrase de *lied* (*a*, *b*, *a'*), dont le dernier élément présente des interruptions avant de revenir à la *T.*

II. Th. B, disposé en *Exposition de Fugue* à peu près conforme aux règles, chose assez rare chez Beethoven.

III. Dév. traitant d'abord l'Introduction, puis le th. B, toujours fugué, mais en forme modulante.

IV. Th. A réexposé sans modification notable.

V. Th. B, toujours fugué, mais de nouveau à la *T*, et complété d'abord par la fin du th. A, puis par l'Introduction qui sert de transition pour enchaîner au *Scherzo* qui suit.

3° *Allegro assai vivace, ma serioso* $\frac{3}{4}$, en *fa*. . . . . Type MM.

Scherzo : Th. de rythme uniforme, se développant sur lui-même.

Trio I, au ton éloigné de *SOL* ♭, homophone de *FA* ♯, parent de *RÉ*, tonalité de la pièce précédente : la phrase du *trio* se répète en *RÉ* et s'infléchit en *si* pour la rentrée.

Scherzo : Th. du début, sans reprise, mais ramené par des modulations différentes de celles de la première exposition.

Trio II : même dessin que le *premier trio*, transposé immédiatement en *RÉ*, puis en *UT* et en *ut* (*D.* du ton principal).

Scherzo résumé par ses éléments essentiels et concluant en *fa*.

On voit ici la forme développée du *grand Scherzo* (MM) s'organiser avec sa physionomie spéciale : simple *Da capo,* indiqué la première fois (op. 59), puis récrit intégralement (op. 74), il possède maintenant

deux trios, différents déjà par leurs tonalités comme ils le seront plus tard par leurs thèmes eux-mêmes.

4° *Larghetto* $\frac{2}{4}$, en *fa* et *Allegretto agitato* $\frac{6}{8}$, en *fa* et FA. Type RS.
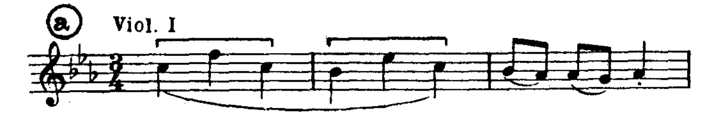
INTRODUCTION lente, dans le style de la Sonate op. 81, sans rapport bien certain avec ce qui suit.
REF. 1 : Th. A, exposé deux fois.
Coupl. 1 : Th. B, très court, en *ut*, accompagné en *tremolo*.
REF. 2 : esquisse du th. A, se transformant en *dév.*
Coupl. 2 : simple transition, modulant à la *S.-D.*
REF. 3 : Th. A à la *S.-D.* en *si* ♭, concluant en *fa*.
Coupl. 3 : Th. B, à la *D.* de *fa*.
REF. 4 : Th. A, abrégé et suivi d'un *conduit*, sorte de *dév. term.* aboutissant à une *Coda* ₵, en FA, sans intérêt ni utilité d'aucune sorte.

La construction insolite de ce Rondeau semble porter la marque d'une recherche pour rénover sa forme : mais on ne peut dire que le résultat de cet effort soit bien satisfaisant... à moins que l'on ne veuille y voir un exemple de « ce qu'il ne faut pas faire » ?

Douzième Quatuor, op. 127. — Dédié au prince Nicolas Galitzin.
— Composé de 1822 à 1824.
— Édité en 1826, chez les fils de B. Schott, à Mayence.
— En *quatre* mouvements (S. LV. M. S.). Avec ce Quatuor commence la dernière série des œuvres de Beethoven, qui coïncide avec la fin de sa *troisième période* et de sa vie. Période de « réflexion » s'il en fût, et de réflexion tellement profonde et abstraite parfois, que l'on n'oserait affirmer en avoir pénétré tous les mystères.

1° *Maestoso* $\frac{2}{4}$ et *Allegro* $\frac{3}{4}$, en MI ♭. . . . . Type S.

INTRODUCTION lente, qui sert en quelque sorte de *régulatrice* des tonalités formant les *assises* du morceau : exposée en MI ♭ au début, elle reparaîtra en SOL au commencement du *dév.* et en UT au milieu, pour marquer un repos.
EXP. Th. A, au violon puis à l'alto, sur un rythme caractéristique de *trois noires* (*a*), qui circulera dans toute la pièce :



— Pont mélodique de quelques mesures.
— Th. B très court, terminé par le rythme *a*, en *sol*.
INTRODUCTION lente en SOL, annonçant le *dév.*
DÉV. par *a*, combiné avec le th. B, en SOL, puis en LA ♭ et en *fa*.
INTRODUCTION lente en UT, abrégée et marquant la dernière étape du *dév.* qui se complète par un simple *conduit* modulant, en marche vers le ton principal.
RÉEXP. normale.
— *Dév. term.* procédant par élimination progressive des éléments du th. A, qui semble s'éteindre peu à peu.

2° *Adagio ma non troppo e molto cantabile* $\frac{12}{8}$, en LA ♭. Type LV.

THÈME de coupe binaire, analogue par sa forme et son expression à celui de l'*Andante Cantabile* du Trio op. 97 (voir ci-dessus, p. 192).

Var. I, II, III, IV et V, analysées précédemment (1) comme les plus représentatives peut-être du génie beethovénien.

3° *Scherzando vivace* $\frac{3}{4}$, en MI ♭. . . . . Type M.
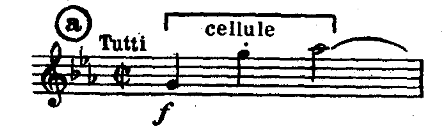
SCHERZO : Th. A développé sur lui-même, avec reprises, dans un rythme assez analogue à celui de la *Marche* de l'op. 101 (2); deux interruptions, en mesure à deux temps, semblent avoir une intention dramatique, sans explication connue.
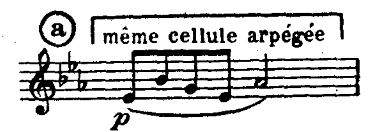
Trio, en MI ♭, dont le style rappelle celui du *Presto* de la Neuvième Symphonie ; on y remarque, dans la seconde phrase, un dessin du premier violon qui reproduit nettement le rythme *a* du mouvement initial. Une longue *pédale* de *D.* ramène le th. A.

SCHERZO : Th. A disposé autrement, avec des entrées tantôt de *trois* en *trois*, tantôt de *quatre* en *quatre* mesures (comme dans la Neuvième Symphonie) : les interruptions « dramatiques » reparaissent, puis un souvenir du *trio* et la *Coda*.

4° *Finale* ₵, en MI ♭, sans indication de mouvement. Type S.

EXP. Th. A. formé de deux éléments distincts, le premier *a'* exposant la cellule sous deux aspects rythmiques différents :





— le second élément *a"*, plus mélodique, est beaucoup moins important :



— Pont, par la cellule *a'* arpégée.

— Th. B, formé d'un seul dessin, quelque peu mendelssohnien, et soutenu par le rythme *a'*.

DÉV. qui peut être divisé en *quatre* éléments :

— le premier commence sur le dernier groupe de croches du th. B et semble moduler à la *D.* d'*ut.*

— le deuxième, par la cellule initiale *a* en MI ♭, pourrait être interprété comme un *refrain* de Rondeau : mais cette équivoque cesse par l'inflexion immédiate du th. vers le *Rel. min. ut.*

— le troisième est une combinaison du th. B avec la cellule *a* sous sa forme arpégée.

— le quatrième débute par une entrée au violoncelle solo du th. *a"* au ton de la *S.-D.* et pourrait passer aussi pour un *refrain* fragmentaire transposé : c'est plutôt, à notre sens, une fausse rentrée préparant la véritable.

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 477 et suiv.

(2) Voir IIe liv., Ire partie, p. 361.

RÉEXP. par la forme arpégée de la cellule *a*, sans son affirmation initiale et sans *pont*, pour abréger.

— Th. B, à la *S.-D.* plutôt qu'à la *T.*, s'interrompant brusquement pour amener la tonalité d'*UT*.

— *Dév. term.* qui prend ici une importance capitale : c'est une variation de la cellule *a'* rythmée à $\frac{6}{8}$: .



— sous cette forme nouvelle, la cellule devient peu à peu une phrase complète, modulant à *ut*, puis à *MI* ♭, pour la conclusion de toute l'œuvre.

Cette dernière page, avec la transformation inattendue de la cellule initiale, devenue beaucoup plus poétique et plus gracieuse que son aspect primitif n'aurait pu le faire prévoir, marque bien l'immense progrès accompli par le génie beethovénien, au seuil de ce que nous avons appelé sa *troisième manière* : on ne peut entendre sans émotion cette éloquente péroraison, surtout si l'on a soin, dans l'exécution, de mettre en valeur la cellule transformée, et non pas, comme il arrive trop souvent, les broderies tout à fait accessoires dont elle est revêtue, et qui doivent rester toujours au second plan.

Treizième Quatuor, op. 130. — Dédié au prince Nicolas Galitzin.

— Composé en 1825 et 1826 (1).

— Édité chez Artaria, à Vienne, entre le mois de novembre 1826 et le 7 mai 1827, date de la publication, postérieure de six semaines environ à la mort de l'auteur.

— En *six* mouvements (S. M. LS. M. L. S.) : la présence de deux mouvements lents (LS. et L.) et de deux mouvements modérés (M.) marque nettement la tendance vers l'ancienne disposition de la Suite, totalement abandonnée au contraire dans les Sonates.

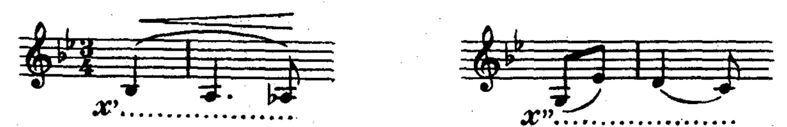
1° *Adagio ma non troppo* $\frac{3}{4}$ et *Allegro* C, en *si* ♭ (2). Type S.

(1) Ce Quatuor était destiné, ainsi que le Douzième et le Quinzième, au prince Galitzin, depuis 1823 : mais il ne fut écrit qu'en 1825, sous sa première forme, ayant pour Final la *Grande Fugue* (op. 133). C'est ainsi qu'il fut exécuté le 21 mars 1826. Sur les instances de l'éditeur, un nouveau Final moins long fut substitué à la Fugue : ce Final, achevé en septembre 1826 et envoyé à l'éditeur le 27 novembre, peut être considéré comme la dernière œuvre terminée de Beethoven.

(2) A propos du choix de cette tonalité de *SI* ♭, W. de Lenz imagine que ce ton « rendait aux yeux de Beethoven le plus fidèlement les traits de sa chimère » : puis il cite six œuvres particulièrement remarquables dans ce même ton : la *Quatrième Symphonie* (op. 60), le *Sixième Quatuor* (op. 18), le *Trio* à l'archiduc Rodolphe (op. 97), les deux *Sonates* pour piano (op. 22 et 106), et enfin l'étonnant *Treizième Quatuor* (op. 130).

INTRODUCTION, alternativement lente et rapide, contenant tous les éléments essentiels du mouvement initial, en *deux périodes* distinctes, X et Y :

Période génératrice X, formée de *deux éléments, x'* et *x"* :



— l'élément initial *x'* devient immédiatement la *cellule principale* :
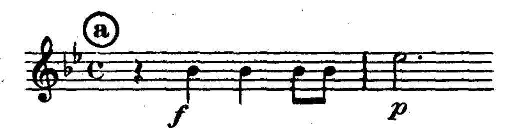


— l'élément *x"*, au contraire, ne reparaîtra que comme *seconde idée* de l'*Allegro*.

Période complémentaire Y, formée également de *deux éléments y'* et *y"* :
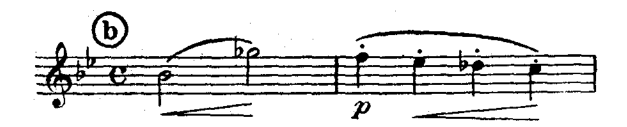


— l'élément *y'* nous a toujours paru formuler une sorte d'*interrogation*, dont la *réponse* serait contenue dans le motif *a* de l'*Allegro*, qui est esquissé dans l'Introduction immédiatement après :



— l'élément *y"*, deviendra le dessin du *pont* dans l'*Allegro*.
— un rappel de la *période génératrice*, au violoncelle, termine cette Introduction.

EXP. Th. A, très court, formé presque exclusivement des deux mesures ci-dessus (*a*), répétées sur divers degrés et accompagnées d'un *trait en doubles croches*, comme dans l'Introduction.
— Pont, formé du dessin *y"*, et modulant vers SOL ♭ (1).
— Th. B, formé d'une phrase (*b*) en SOL ♭, exposée fragmentairement et accompagnée par le *trait en doubles croches* provenant du Th. A : le motif essentiel de cette phrase est fait de l'élément *x"* exposé au début de l'Introduction :



(1) Pour les changements de tonalité, il faut remarquer que, dans la dernière période de sa vie, Beethoven procède beaucoup plus souvent par modification de l'armature de la clé ; mais ces modifications sont indiquées très arbitrairement et coïncident fort mal avec les changements réels : tel est le cas ici pour le ton de SOL ♭, dont l'entrée précède de *dix-huit mesures* les *six bémols* écrits.

Da capo intégral, non seulement de l'*Exposition*, mais de toute l'*Introduction*, avec ses alternatives de douceur et de violence, qui donnent à toute cette pièce un caractère dramatique très accusé.

DÉV. Une sorte de résumé de l'Introduction, toujours avec son opposition de mouvements, conduit au véritable *dév.*, procédant par superposition du th. A et du th. B, sous un aspect nouveau qui lui donne presque la valeur d'un *troisieme thème* (*c*), exposé au ton éloigné de RÉ :



— le rythme de la cellule *x'* soutient ce thème, qui semble en être une simple émanation harmonique, conduisant rapidement à la rentrée.

RÉEXP. Th. A au premier violon, accompagné par le *trait en doubles croches*, renforcé et augmentant l'effet de violence.

— Pont, plus agogique que dans l'*exp.* initiale.

— Th. B, d'abord en RÉ ♭ puis au ton principal SI ♭, apportant subitement son contraste de douceur, que troublent, comme la première fois, des répliques violentes de plus en plus agressives du *trait en doubles croches*, comme si cette violence allait triompher. Mais l'Introduction reparaît, apaisante et calme, en une sorte de *dév. term.* qu'interrompent encore des soubresauts de violence, jusqu'à ce que le th. A semble subir lui-même la nuance de douceur qui lui est imposée par son adversaire.

Tout en restant conforme à la construction traditionnelle, cette pièce présente un caractère de lutte entre des sentiments opposés, portée à un tel degré d'acuité, qu'on ne peut se refuser à y rechercher la trace de quelque intention dramatique : s'agit-il de quelques personnages imaginaires, ou simplement de l'âme même de l'auteur ? Qui le saura jamais ?

2° *Presto* ₵ et $\frac{6}{4}$, en *si* ♭. . . . . Type M.

SCHERZO en rythme binaire avec phrase binaire également.

Trio en SI ♭, dans le rythme ordinaire, mais écrit à $\frac{6}{4}$, et suivi de répliques du violon solo ayant un caractère dramatique, avec les mêmes oppositions de douceur et de violence que dans la pièce précédente.

SCHERZO réexposé sans autre différence notable que sa *Coda* concluante.

3° *Andante con moto ma non troppo* C, en RÉ ♭. . . Type LS.

EXP. Th. A, fait de deux fragments assez différents, suivis d'un rappel du dessin initial et s'infléchissant directement vers la *D.* (1).

— Th. B, enchaîné sans *pont* au thème précédent, et accompagné par un rythme obstiné provenant de la cellule *y''* exposée dans l'Introduction et utilisée déjà pour le *pont* du mouvement initial.

(1) Pour l'exécution de cet *Andante*, il est bon de se souvenir de ce que nous avons fait remarquer ci-dessus (note 2, p. 128) à propos de la signification des *points* surmontant les notes, lesquels correspondent, dans la notation de cette époque et surtout chez Beethoven, à notre *louré* indiqué par un *trait* (—) et non pas au *sautillé*.

RÉEXP. immédiate du th. A, *sans développement central* ; il est à remarquer que cette construction de la pièce lente, si fréquente dans les Sonates, n'a pas d'autre spécimen que celui-ci dans l'ensemble des seize Quatuors.

— Th. B à la tonalité principale, sans inflexion modulante, interrompu par une sorte de ***dév. term.*** très libre, qui revient pour conclure au dessin initial de ce même thème B.

4° *Alla danza tedesca; Allegro assai* $\frac{3}{8}$, en SOL. . . . Type M.

SCHERZO en rythme traditionnel, fait de deux éléments, le second plus agogique, avec traits en doubles croches : les accentuations, soigneusement indiquées, donnent un caractère très spécial à la première partie du thème.

Trio à la *S.-D.* en *UT*, développant le second élément du thème du *Scherzo*, et modulant habilement en ***mi*** avant la rentrée, afin d'effacer l'effet de la *S.-D.*

SCHERZO réexposé en forme plus agogique, avec une sorte de ***variation*** en manière de conclusion.

5° *Cavatina, Adagio molto espressivo* $\frac{3}{4}$, en *MI* ♭. . .. Type L.
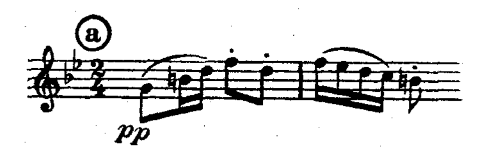
I. Th. de *lied* exposé assez longuement en ***trois éléments différents, a, b***, *c*, avec répliques en écho au second violon.

II. Élément dramatique, tout à fait douloureux et contrastant, rythmé en triolets qui accentuent encore l'effet d'inquiétude.

III. Th. résumé, en forme conclusive, avec ses répliques en écho : ce procédé est employé assez fréquemment par Beethoven dans les œuvres de cette époque : le mouvement lent de la IXe Symphonie en offre un exemple analogue à celui-ci.
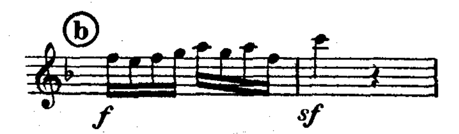
6° *Allegro* $\frac{2}{4}$, en *SI* ♭. . . . . Type S.

EXP. Th. A, ayant le caractère d'un ***refrain*** de Rondeau, et commençant à la *D.* d'*ut* :

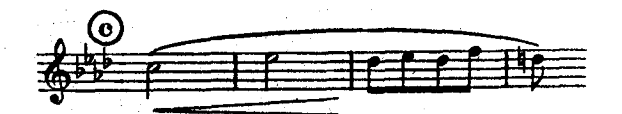


— Pont très court en entrées dialoguées.

— Th. B, à la *D.*, assez peu caractérisé :



— après une ***reprise*** intégrale de l'exposition apparaît un *thème* ***nouveau*** C, en *LA* ♭ :



DÉV. commençant seulement après cette exposition du th. C, et consistant en un *divertissement fugué* sur le rythme du th. A, suivi d'un conduit sur le rythme du *pont*, et de deux fausses entrées du th. A, préparant la rentrée réelle.

RÉEXP. Th. A, rentrant au violoncelle, avec répliques en canon.

— Pont, modifié seulement pour le changement de tonalité.

— Th. B, réexposé normalement et *conduit* assez court.

— Th. C, entrant à la *S.-D.*, pour arriver ensuite au ton principal et conclure sur la *D.*

— Sorte de *Dév. term.* sur le th. A, contenant une véritable *réexposition supplémentaire* de ce thème, traité comme un *refrain*, avec conclusion agogique.

La forme de cette pièce, la dernière de toute l'œuvre de Beethoven, est assez difficile à fixer : on y sent la préoccupation de l'équilibre à établir avec trois thèmes, sans doute pour renouveler la construction classique, mais ce n'est encore là qu'une tentative. Malgré son excessive longueur qui la fit supprimer, la *Grande Fugue*, op. 133, complétait cet admirable Quatuor par un Final plus digne de lui.

Quatorzième Quatuor, op. 131. — Dédié au baron de Stutterheim, en reconnaissance de ce qu'il avait admis le neveu de l'auteur dans un régiment de l'armée autrichienne dont il était colonel.

— Composé à la fin de 1825 ; terminé avant mars 1826.

— Édité chez Schott, à Mayence, en 1826 : au dire de Schindler, l'éditeur aurait payé le manuscrit de ce Quatuor 80 ducats, ce qui correspondrait à peu près à 240 francs-or.

— En *six* mouvements (et non pas en *sept*, comme l'indiquent plusieurs éditions qui donnent un numéro d'ordre séparé aux *onze mesures* servant d'Introduction au Thème varié formant le troisième mouvement) : comme dans le précédent, cette multiplicité des morceaux nous rapproche de l'ancienne Suite, et la forme des deux premiers est assez étrangère aussi aux usages de la Sonate. En effet, le mouvement initial est une Fugue très libre, et le suivant pourrait être considéré à la rigueur comme apparenté à l'ancienne coupe binaire, bien qu'il ressemble davantage à un Rondeau de construction irrégulière. Le troisième mouvement est un Lied Varié (LV), que nous avons analysé en son temps (1) ; le quatrième est un mouvement modéré avec reprise (MM) ; le cinquième, une phrase de Lied (L), et le Final une sorte de mouvement de Sonate (S) également irrégulier. Le choix des tonalités n'est pas moins insolite, et ne peut s'expliquer que par le principe des *cadences*, sur lequel est fondée la construction de la Fugue (2) :

(1) Voir au chapitre de la Variation (IIe liv., Ire partie, p. 479 et suiv.).
(2) Voir IIe liv., Ire partie, pp. 45, 55, 56, etc.
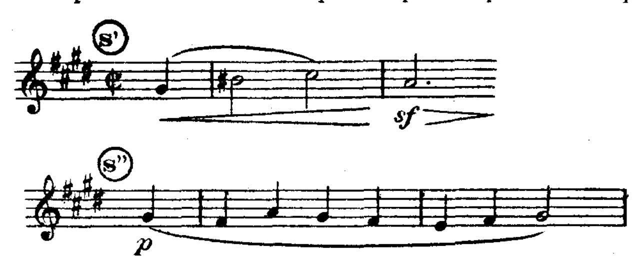
Le premier mouvement est au ton principal, *ut* ♯ ;
Le deuxième — — au demi-ton supérieur, *RÉ* ;
Le troisième — — au relatif de la sous-dominante, *LA* ;
Le quatrième — — au ton relatif majeur, *MI* ;
Le cinquième — — à la dominante mineure du ton principal *sol* ♯ ;
Le sixième — — au ton principal, *ut* ♯.

Il suffit, en effet, de représenter chacun de ces tons par son harmonie de tonique, pour former une excellente cadence, dans laquelle le choix inattendu de *RÉ* ♮ s'explique par l'emploi bien connu de la *sixte* dite *napolitaine* :

Ton. — 6te napolit. — Rel. S. D. — Rel. — Dom. — Ton.

1° *Adagio ma non troppo e molto espressivo* ₵, en *ut* ♯.

FUGUE d'écriture très libre (et parfois très dure) sur un ***sujet*** formé de *deux éléments* (*s'* et *s''*), dont le premier semble être la clef de toute l'œuvre, mais par son caractère expressif plutôt que thématiquement :
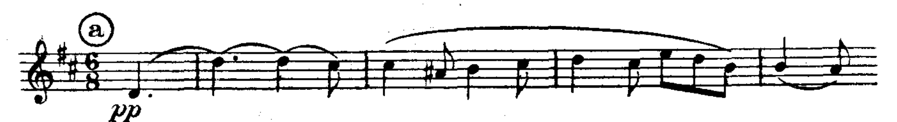


— En raison du mode mineur, la ***réponse*** entre tout naturellement à la *S.-D.*, et l'harmonie de *RÉ* ♮ fait déjà pressentir, dès la première exposition, l'emploi de cette tonalité dans la pièce suivante, marquant ainsi nettement la *cadence* par la ***sixte napolitaine***.

— La seconde partie du ***sujet, s''***, **est traitée séparément dans une seconde partie de la *Fugue*,** ce qui donne à celle-ci une sorte de coupe ***binaire***, plus ou moins apparentée à la forme Suite.
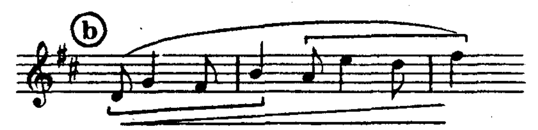
— Une entrée du *sujet **par augmentation***, au violoncelle, sert de péroraison, particulièrement intéressante, à cette belle ***Fugue***.

2° *Allegro molto vivace* $\frac{6}{8}$, en *RÉ*. Cette pièce, qui n'est pas non plus sans analogie avec la forme *Suite*, ne peut guère s'analyser autrement que comme un *Rondeau* :

REF. I : Th. A exposé par le premier violon, puis par l'alto :



Coupl. 1 : Th. B, qui procède assez nettement du *sujet s'* :



Ref. 2. : Th. A, transposé en *MI* et modulant vers *LA*.
Coupl. 2, commençant par une *tenue* de la *D.* du ton principal, que l'on pourrait à la rigueur considérer comme marquant le *milieu d'une forme binaire,* bien que le caractère thématique de cette pièce soit tout différent.
Ref. 3 : Th. A, au ton principal, à l'alto, puis au violon.
Coupl. 3, formant *dév.* par le *Relatif* et par la *S.-D.*
Ref. 4, entrant à la *S.-D.* au violoncelle, puis à la *T.* et suivi d'une *Coda* par le Th. B.

3° *Allegro moderato* C et *Andante ma non troppo e molto cantabile* $\frac{2}{4}$, en *LA* : simple *Introduction*, par un *Récitatif*, au *Thème* suivi de *sept variations* et d'une réexposition finale, qui a été analysée au chapitre de la Variation, comme il vient d'être dit.

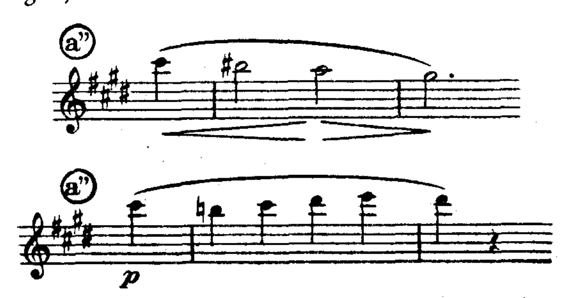
4° *Presto* ¢, en *MI* : malgré son rythme binaire, cette pièce est dans la forme d'un *Scherzo* avec redite du *trio* (type MM).

SCHERZO : Th. A et Th. B à la *T.* Le th. B est tellement analogue à celui du *trio* suivant que la tonalité seule permet de les distinguer l'un de l'autre.
Trio I, à la *S.-D.* en rythme de *quatre mesures.*
SCHERZO répété intégralement, sauf la reprise initiale.
Trio II : répétition exacte du *trio* I.
SCHERZO redit une troisième fois, sans reprise, et suivi d'un nouveau rappel du *trio,* toujours à la *S.-D.*, ce qui accentue encore l'impression de conclusion *à la Dom.* de *LA*, lorsque le th. A revient une dernière fois.

5° *Adagio quasi un poco andante* $\frac{3}{4}$, en *sol*♯ : phrase de *lied* (*a, b, a*), tout à fait indépendante du Final, bien qu'elle lui serve d'Introduction, car elle conclut sur sa tonique.

6° *Allegro* ¢, en *ut* ♯ : cette pièce est la seule dans tout ce Quatuor qui suive à peu près la construction du type S :

Exp. Th. A formé de *deux éléments,* le premier *a'* purement agogique et le second *a''* en deux fragments visiblement destinés à rappeler le sujet *s'* et *s''* de la *Fugue,* dont ils forment une sorte de renversement libre :



— Th. B, au *Rel. maj.* suivant la tradition, mais très peu caractérisé : simple arpège en blanches.

Dév. par le th. A., à la *S.-D.* puis en *si*, aboutissant à une longue *tenue* de *D*· d'abord à la basse, puis à la partie supérieure en forme de *trille*.

Réexp. Th. A à la *T.*, avec amplification de son second élément *a''* traité en *Fugue*, dans le style du mouvement initial.

— Th. B, entrant d'abord au ton de *RÉ*, pour bien marquer la cadence par la *sixte napolitaine*, tout en rappelant la tonalité du deuxième mouvement ; le th. arrive ensuite à sa véritable tonalité *UT ♯* et disparaît bientôt.
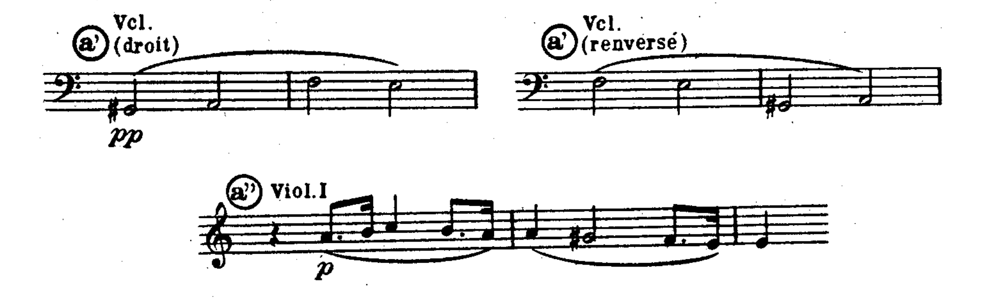
— *Dév. term.* réexposant le th. A, ce qui lui donne ici le caractère d'un *refrain* de Rondeau : le véritable développement commence après et repose entièrement sur la cellule agogique *a'* du thème, pour conclure, dans la force, au *mode majeur*, en passant par la *S.-D.*, ce qui constitue les éléments d'une *cadence plagale*.

Quinzième Quatuor, op. 132. — Dédié au prince Nicolas Galitzin.
— Composé en 1825, antérieurement au Treizième, op. 130.
— Édité chez Schlesinger, à Berlin, en 1827, après la mort de l'auteur.

— En *cinq* mouvements : le premier a une forme tout à fait spéciale, aussi différente de celle de la Suite que de celle de la Sonate ; le deuxième est un mouvement modéré de forme classique (M) ; le troisième est un Lied développé (LL) ; le quatrième est une phrase de Marche nettement binaire ; le Final est un Rondeau (RS). Tous les mouvements sont à la même tonique, mineure ou majeure (*LA*), sauf le troisième, la *Canzona*, écrit au *Relatif* de la *S.-D.* (*FA*), mais sans altération, et alternant avec *RÉ*, *S.-D.* de mode opposé, du ton principal *la*.

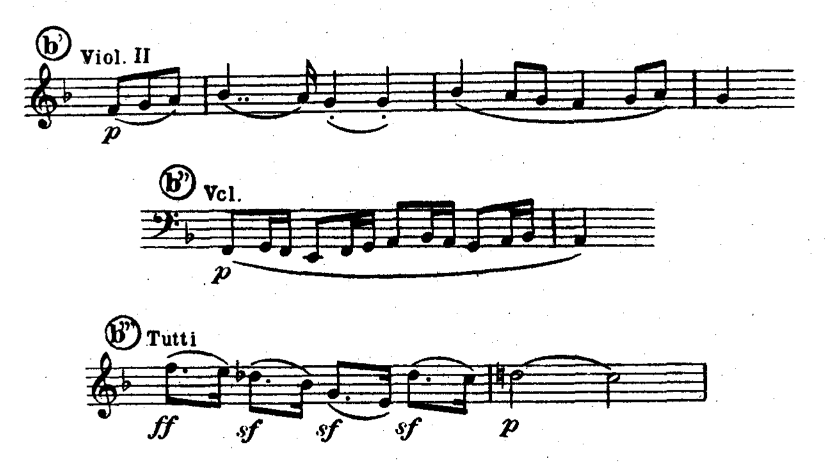
1° *Assai sostenuto et Allegro* C, en *la*. On ne peut guère analyser cette pièce qu'en la divisant en *trois expositions* des deux thèmes A et B à diverses tonalités, les deux premières intégrales, la troisième abrégée :

Exp. I. Th. A, formé de deux éléments distincts (*a'* et *a''*) dont le premier, en blanches (puis en rondes), semble contenir la clé de toute l'œuvre, dans laquelle il circule, tantôt droit, tantôt renversé :



— Ce thème se développe sur lui-même, en combinant ses deux éléments, puis il module en *FA* où il forme une sorte de *pont*.

— Th. B, en *FA* (*Rel.* de la *S.-D.*) en *trois phrases* (*b'*, *b''*, *b'''*), dont la dernière (*b'''*) reproduit le rythme du fragment *a''* :



— Dév. très court, en *sol*, des quatre notes de la cellule *a'*.

Exp. II. Les éléments essentiels du th. A, *en rondes* sont réexposés en *mi*, *D.* du ton principal, et le fragment *a''* se développe sur lui-même comme une sorte de *pont*.

— Th. B, commençant par un *canon* de *b'* entre le violoncelle et le premier violon, en *UT*, c'est-à-dire à la *D.* du ton de la première exposition (*FA*) devenu le *Rel. majeur*.

— Dév. de la cellule *a' renversée* et du rythme de *a''* (ou de *b'''*) assez peu modulant.

Exp. III. *Rentrée* de la première phrase *b'* du th. B, en *LA*.

— Th. A en *la* avec combinaisons de ses deux éléments *a''* et *a'*.

— *Coda* agogique de dix mesures.

Cette sèche analyse, indispensable pour se rendre compte de la curieuse construction de cette admirable pièce, ne peut donner aucune idée de l'intérêt et de l'émotion dont elle est remplie : l'ordre tonal y est si soigneusement réglé que l'on peut la considérer en même temps comme un modèle d'équilibre et de solidité.

2° *Allegro ma non tanto* $\frac{3}{4}$, en *LA*, formant *Scherzo* normal :

SCHERZO : Th. construit comme une phrase de *lied* (*a*, *b*, *a*); le fragment *b* est à la tonalité de *FA* (bien que l'armature de la clé indique *UT*).

Trio à la même tonique et de construction analogue, avec une interruption rappelant les quatre notes initiales du premier mouvement (*a'*), avant la redite de son premier fragment.

SCHERZO, da capo sans modification.

3° *Molto adagio* C, en *FA* et *Andante* $\frac{3}{8}$, en *RÉ*, alternés, formant une sorte de Grand Lied (LL) en *cinq sections*, connu sous le nom de *Canzona* et portant cette indication de la main de l'auteur : *Chanson*

de reconnaissance offerte à la divinité par un convalescent, dans le mode lydien (1).

I. Th. A, *Adagio*, en *FA*, sorte de *Choral* en harmonie plaquée, divisé en *cinq* fragments d'égale longueur, dont le dernier module à la *D*. de *RÉ* ; dans l'esprit de l'auteur, c'est le chant du malade qui sent ses forces revenir.

II. Th. B, *Andante*, en *RÉ*, formé de deux éléments très distincts exprimant que le malade « sent de nouvelles forces » : le style, d'abord haletant et saccadé, prend, à la répétition du second élément, une plénitude toute différente.

III. Th. A, *Adagio*, réexposant les *cinq* fragments du Choral, en *solo* au premier violon, tandis que les autres instruments font une sorte de *variation décorative* du thème.

IV. Réexposition variée et de plus en plus agogique du th. B, en *RÉ*, exprimant le retour à la santé.

V. Th. A, *Adagio*, en *variation dialoguée* et amplifiée des *cinq* fragments du *Choral*, « avec un sentiment très intime », nous dit l'auteur : admirable page, dont la tonalité demeure malgré tout en *UT* avec cadence à la *S.-D.*

4° *Alla marcia, assai vivace* C, en *LA* : phrase nettement *binaire* en rythme de Marche, exprimant sans doute l'allégresse du malade guéri, comme une simple boutade un peu vulgaire. Un conduit en *la*, tiré des éléments de cette Marche, la relie, par une sorte de récit rapide du violon, au Final.

5° *Allegro appassionato* $\frac{3}{4}$, en *la*, simple Rondeau, dont le style pourrait être considéré comme le modèle achevé de ce que devait écrire quelque vingt ans plus tard Mendelssohn, dans un grand nombre de ses compositions.

REF. 1 : Th. A, exposé au premier violon, tandis que le second répète la *clivis* sur la *D*. (*fa-mi*) qui terminait le *récit* servant d'Introduction.

Coupl. 1 : Th. B, au *Rel.* enchaîné directement au précédent.

REF. 2 : Th. A, avec réplique à l'alto.

Coupl. 2 : *Dév.* du th. A, en *FA* et en *ré*.

REF. 3, entrant par la *S.-D.* au second violon, avant d'arriver au ton principal.

Coupl. 3 : Th. B au ton normal suivi d'un court *dév. term.* ramenant le *refrain.*

REF. 4 : Th. A, *Presto*, à l'aigu du violoncelle, un peu modifié, modulant à *LA*, où s'expose une *phrase concluante*, assez longue, où l'on retrouve le th. du *refrain* en majeur.
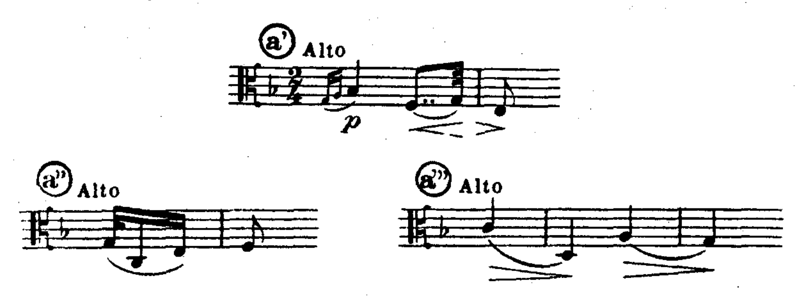
(1) Ce que Beethoven qualifie ici de « mode Lydien », un peu à la légère, c'est notre *mode de fa* ou V^e mode grégorien, représenté par la gamme naturelle de *FA* sans altération : mais il suffit d'entendre les harmonies de ce Choral, dans le style tout à fait *basse chiffrée*, pour constater que cette phrase n'a aucun caractère modal particulier, le *si naturel* y étant toujours traité comme la *tierce majeure* de la *dominante* d'*UT*, c'est-à-dire comme une modulation à la *dominante* dans le *mode majeur absolu*. Voir à ce propos notre GRAMMAIRE MUSICALE, au § 313 (p. 249) et au § 332 (p. 264), où cette question des Modes et de leurs Cadences respectives a été traitée spécialement. A. S.

Seizième et dernier Quatuor, op. 135. — Dédié à Johann Wolfmeier. — Composé en 1826, mais terminé avant le Final du Treizième. — Édité chez Schlesinger, à Berlin, en novembre 1827, après la mort de l'auteur.
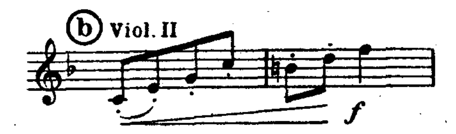
— En *quatre* mouvements des quatre types classiques (S. M. L. R.), encore que le dernier, le fameux ***Muss es sein?*** puisse être aussi bien considéré comme du type S.

1° *Allegretto* $\frac{2}{4}$, en FA. . . . . Type S.

Exp. Th. A, formé de *trois éléments* distincts (a', a'', a'''), dont le *premier* a' nous apparaît comme une sorte d'*interrogation*, préalable au thème lui-même :



— Pont, assez court (répliques en doubles croches).
— Th. B, à peine esquissé par une formule d'arpège *b* :



Dév. par les éléments du th. A ; d'abord a'', puis a''', amenant trois entrées de l'interrogation a' pour affirmer la modulation, assez peu usitée, à la *D. de mode opposé, ut*, puis à la *S.-D. SI* ♭. Le dessin a'' reparaît un instant au ton principal pour moduler bientôt en *SOL*, et de là en *UT*.

Réexp. Th. A : la formule interrogative a' entre d'abord à l'alto, puis l'élément a'' est exposé entièrement au premier violon, au lieu d'être divisé en répliques : vient enfin l'élément a''' en forme variée plus agogique ; il est suivi de deux rappels de l'interrogation a'.

— Pont, transposé sans modification notable.
— Th. B, par simple transposition de son arpège *b*.
— *Dév. term.* par les mêmes éléments que le *développement central* : mais l'interrogation a' se fait plus insistante et ajoute son impression propre d'inquiétude douloureuse ; un dernier rappel du dessin a'', à la *S.-D.* et à la *T.* sert de conclusion à cette pièce particulièrement émouvante.

2° *Vivace* $\frac{3}{4}$, en FA. . . . . Type M.

SCHERZO : Th. A se développant sur lui-même, dans un style où nous pouvons voir un modèle de celui que Saint-Saëns devait adopter, un demi-siècle plus tard, dans sa Musique de Chambre.

Trio, amené par une longue transition, en raison de sa tonalité d'abord assez éloignée (*SOL*), qui se rapproche ensuite par *LA*, *médiante du ton principal.*

SCHERZO, *da capo*, avec reprise et *Coda* de quelques mesures.

3° *Lento assai, cantante e tranquillo* $\frac{6}{8}$, en *RÉ* ♭. . . . Type L.

I. Th. A, phrase paisible et douce, très mélodique en raison de sa ligne essentiellement conjointe, s'assombrissant vers la fin pour préparer le changement de modalité.

II. Th. B, en *ré* ♭ (écrit *ut* ♯), haletant et douloureux.

III. Th. A, réexposé à la basse, et surmonté de dessins plus agogiques, devenant une véritable *variation* terminale.

Ici encore, il faut déplorer que l'analyse technique, si elle nous fait connaître les *moyens* mis en œuvre, soit impuissante à donner une idée de cette *œuvre* elle-même ; ces moyens, on le voit, sont des plus simples : forme *lied* et changement de mode pour le fragment central ; nulle complication de construction ni de modulation : « presque rien », pourrait-on dire ! Mais dans ce « rien » nous sentons passer, bien que l'auteur ne nous en ait pas avisé explicitement, ce tourment de la maladie, contrastant avec une gratitude toute surnaturelle pour la santé reconquise, comme il nous l'a dit pour l'*Arioso dolente* de la Sonate op. 110, et pour la *Canzona* du Quatuor précédent, op. 132. Ici et là, c'est toujours le même drame poignant qui se déroule devant nous.

4° *Grave* $\frac{3}{2}$, en *fa* et *Allegro* ₵, en *FA*. . . . Type RS ou S.

INTRODUCTION : une sorte d'épigraphe musicale ou de « table thématique » opposant les deux motifs contradictoires : *Muss es sein?* (*porrectus* interrogatif) et *Es muss sein* (*torculus* résolutif), précède la véritable Introduction de ce Final, dont le titre, « *Der schwer gefasste Entschluss* », que W. de Lenz traduit « *La résolution difficilement prise* », exprime formellement une intention descriptive ou allégorique (1).

— Cette Introduction pose à diverses reprises et sur des degrés différents la question *Muss es sein ?*.

EXP. Th. A, formulant par deux fois la réponse *Es muss sein*, complétée par un élément accessoire, qui fournira également le second thème : ce thème initial peut fort bien être considéré comme un *refrain*.

— Pont et th. B, en *LA*, reproduisant l'élément accessoire du th. précédent et formant tout aussi bien un *couplet*.

DÉV. par le th. A, revenant peu à peu au ton, comme il arrive souvent aussi au *refrain* réexposé. Puis *couplet* central modulant en *RÉ*, avec un rappel du th. B, en *FA*, et une longue transition, en *fa* et *LA* ♭, ramenant l'Introduction avec son opposition entre la question et la réponse.

(1) Plusieurs explications ont été proposées pour cette « résolution » : discussion de l'auteur avec un éditeur, ou avec sa femme de ménage ? La vulgarité du thème a même fait rechercher s'il ne proviendrait pas de quelque air populaire en vogue à l'époque. Nous serions tentés de le croire, ne fût-ce que pour justifier cette facétie, un peu grosse, qui n'ajoute rien assurément à la gloire de l'auteur de la Neuvième et de la Messe en *RÉ* !

Réexp. Th. A ou *refrain*, abrégé en une sorte de *stretto*.
— Pont et th. B, entrant en *RÉ* pour revenir en *FA* et conclure, comme un *couplet* final de Rondeau.
Da capo intégral de tout le développement et de la réexposition, qui ajouterait encore deux redites du *refrain* et deux *couplets* à cet interminable Rondeau.
Coda, débutant par un rappel de l'élément principal du th. A, comme en une dernière redite abrégée du *refrain*, et concluant par ce même *torculus* exprimant la réponse : *Es muss sein !*

Assurément, ce n'est pas cette dernière pièce qui témoigne le mieux de l'immense rénovation apportée par Beethoven dans la conception synthétique et dans la réalisation du *Quatuor à Cordes*. Comparons plutôt entre elles les pièces initiales des derniers Quatuors et les admirables mouvements lents, toujours si émouvants : ici et là, une même tendance se manifeste à l'observateur attentif : un retour plus ou moins conscient aux sources primordiales de toute musique, à l'art d'un Bach ou d'un Palestrina. Ici, c'est la Fugue, avec ses combinaisons traditionnelles, inversion, augmentation, etc. Là, c'est l'éternelle mélodie, avec ses somptueuses Variations, qui n'ont pourtant pas égalé encore, semble-t-il, la richesse de Jean Sébastien. Plus loin encore, au fond de ces mystérieux replis de l'âme où s'élaborent les découvertes de demain, nous percevons les premiers signes de la préoccupation des Modes : mode mineur inverse, retrouvé par cette *réponse* à la *sous-dominante* de l'op. 131 (XIVe) ; mode « lydien » ou prétendu tel, dans la *Canzona* de l'op. 132 (XVe) ; en somme, besoin latent de se libérer de ce banal « majeur » et de cet artificiel « mineur » qui bornèrent péniblement, pendant un siècle et demi au moins, l'horizon musical. On verra par la suite quel parti un César Franck saura tirer de ces premiers jalons qui apparaissent, à peine distincts, dans les derniers élans de la pensée beethovénienne.

7. LE QUATUOR DEPUIS BEETHOVEN

La personnalité de Beethoven domine de si haut toute l'histoire de la forme *Quatuor à Cordes seules*, que nous sommes conduits à réunir ses successeurs en une seule catégorie, car ils ont tous suivi ses errements, sans avoir rénové d'une façon appréciable la construction générale dont il avait jeté les fondements. On distingue toutefois parmi ces auteurs deux tendances assez divergentes : d'une part, en Allemagne et dans les pays Scandinaves, à la suite des Romantiques ; et de l'autre, en France et en Belgique. Nous subdiviserons donc en deux groupes ou, si l'on préfère, en deux Écoles les noms les plus représentatifs de ces deux tendances.

Romantiques, Allemands et Étrangers.

Franz Peter Schubert.	1797 † 1828
Jakob Ludwig Félix Mendelssohn-Bartholdy. .	1809 † 1847
Robert Alexander Schumann.	1810 † 1856
Joseph Joachim Raff.	1822 † 1882
Frédéric Smetana.	1824 † 1884
Johannes Brahms.	1833 † 1897
Alexandre Porphiriewitch Borodine.	1834 † 1887
Anton Dvorak.	1841 † 1904
Edvard Hagerup Grieg.	1843 † 1907

Français Modernes.

César Auguste Franck.	1822 † 1890
Edouard Victor Antoine Lalo.	1823 † 1892
Charles Camille Saint-Saëns.	1835 † 1921
Alexis de Castillon de Saint-Victor. . . .	1838 † 1873
Paul Marie Théodore Vincent d'Indy.	1851
Ernest Chausson.	1855 † 1899
Jean Guy Ropartz.	1864
Guillaume Lekeu	1870 † 1894
Claude Achille Debussy.	1862 † 1918

Franz SCHUBERT (1) est l'auteur de *huit* Quatuors à Cordes, où le charme indéniable des idées est presque toujours desservi par une ignorance ou un mépris fâcheux des principes de la construction.

Félix MENDELSSOHN (2), au contraire, dans les *sept* Quatuors à Cordes qu'il nous a laissés, fait preuve d'une élégance d'écriture et d'un ordre méthodique des développements qui n'ont d'égale que la banalité des thèmes.

Robert SCHUMANN (3) n'a composé que *trois* Quatuors à Cordes, remplis de pages charmantes et pleines d'émotion, que l'on écoute encore avec plaisir, en dépit des longueurs et des maladresses désolantes qui apparaissent en maint endroit, surtout dans les développements.

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 402.
(2) Voir IIe liv., Ire partie, p. 406.
(3) Voir IIe liv., Ire partie, p. 411.

Joachim RAFF (1) n'a pas alourdi son encombrante production d'un trop grand nombre de Quatuors : on n'en compte que *huit,* qui n'ajoutent ni n'enlèvent rien à son ordinaire médiocrité.

Frédéric SMETANA, compositeur tchèque dont nous avons signalé ci-dessus (p. 195) le Trio avec piano, est l'auteur de *deux* Quatuors à Cordes, estimables surtout par leur entrain rythmique et leur allure populaire, éminemment « nationale ».

Johannes BRAHMS (2) a laissé *trois* Quatuors (op. 51, nos 1 et 2) en *ut* et en *la*, le troisième (op. 67) en *si* ♭ écrit avec le soin consciencieux qui caractérise cet auteur, mais aussi avec cette lourdeur et cette prolixité qui déparent souvent ses meilleures œuvres.

Alexandre BORODINE, dont nous avons mentionné ci-dessus (p. 157) la trop courte carrière, s'est aussi essayé, et avec succès, dans la Musique de Chambre, et spécialement dans le genre Quatuor à Cordes : les *trois* œuvres de cette forme qu'il nous a laissées attestent les rares qualités de l'auteur, sans apporter cependant une grande nouveauté par rapport à ses devanciers.

Anton DVORAK, dont nous avons signalé ci-dessus (p. 95) les Concertos, a composé, outre les œuvres de Musique de Chambre citées précédemment (p. 196), *cinq* Quatuors à Cordes dans ce style, inspiré des thèmes populaires tchèques ou bohémiens, qu caractérise sa musique comme celle de Smetana.

Edvard GRIEG (3), le plus récent parmi les compositeurs représentatifs de cette tendance qu'on pourrait qualifier « postromantique », n'est pourtant pas le plus « moderne » ni surtout le plus intéressant. Nous avons parlé en leur temps de ses cinq Sonates pour divers instruments et montré, par une analyse succincte de la Sonate pour violoncelle op. 38, quelle singulière idée de la composition semblait se faire ce musicien, doué par ailleurs de si charmantes qualités. Son unique Quatuor à Cordes, en *sol*, op. 27, procède malheureusement des mêmes errements, et confirmerait, s'il en était besoin, ce que nous avons eu maintes fois l'occasion de constater à propos des trop nombreuses victimes de l'enseignement de Leipzig. Cette école, si totalement oublieuse des traditions laissées par l'antique *Thomasschule* de l'immortel Jean Sébastien Bach, paraît avoir pour objectif la *juxtaposition* et la *transposition* des éléments thématiques musicaux, beaucoup

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 414.
(2) Voir IIe liv., Ire partie, p. 415.
(3) Voir IIe liv., Ire partie, pp. 419 et suiv.

plus que leur véritable *composition*. Si ces motifs, enclos dans de petites « cases » placées à côté l'une de l'autre, *juxtaposées* sans aucun lien entre elles, si ces pages entières de musique, reproduites dans un autre ton, textuellement *transposées*, se rencontrent parfois dans les œuvres classiques et plus souvent dans celles des Romantiques, ce n'est jamais chez ceux-ci qu'ignorance ou inadvertance : mais cela devient un procédé visiblement encouragé, sinon un vrai système, chez les produits de Leipzig, dont le Norwégien Grieg, si déplorablement dénationalisé par son éducation allemande, est le type le plus achevé.

Le cadre du Quatuor de Grieg est bien celui des *quatre mouvements* traditionnels : le premier et le dernier sont, comme le type S, sur deux thèmes avec partie centrale figurant le développement. Le mouvement lent est un grand Lied (LL) divisé en *cinq sections*, dont les trois impaires (I, III, V) sont sur le même thème, et les deux autres (II et IV) en mouvement vif. Le mouvement modéré qui suit, qualifié *Intermezzo*, est du type normal (M), soit un Scherzo avec *trio*. Par sa forme simple et son caractère de danse, cette pièce est de beaucoup la meilleure, surtout dans son *trio*.

Une Introduction lente témoigne évidemment de l'intention *cyclique* de l'auteur : on la retrouvera *par augmentation* à la fin de ce qui sert de développement, puis à la fin du premier mouvement ; elle formera ensuite le thème de l'*Intermezzo*, pour reparaître, en dernier lieu, avant et après le Final. Mais ces diverses redites demeurent partout étrangères, musicalement, à ce qui les entoure : elles ne pénètrent aucunement dans l'œuvre elle-même.

La première idée du mouvement initial consiste, comme dans la Sonate pour violoncelle, en un motif de quelques notes (trois croches et une noire) répété à satiété par les instruments, comme s'il était déjà traité en développement, avant même d'avoir été nettement exposé : une cadence conclusive sépare cette idée de la seconde, dans laquelle on doit signaler un essai d'utilisation de l'Introduction, bientôt abandonné pour retomber dans des répétitions sans intérêt. La partie centrale témoigne plus encore, chez l'auteur comme probablement chez ses maîtres, d'une incompréhension radicale des développements et de leur nature : un premier fragment, fait sur le rythme de la première idée, la transpose simplement en *si* ♭ : un deuxième reprend plus de vingt mesures du fragment précédent, mais un demi-ton plus haut, en *si* ♮ ; un petit conduit de huit mesures sert de troisième fragment ; puis une autre phrase, avec son inévitable répétition. Jetons maintenant un coup d'œil sur le Final ; les mêmes moyens exactement reparaîtront dans le même ordre : rythme de la première idée, transposition au demi-ton supérieur, allant ici jusqu'à trente mesures, conduit et phrase

répétée, etc. : rien n'y manque, sinon le développement véritable. Quant aux idées, le moins qu'on en puisse dire, c'est qu'elles sont particulièrement inaptes pour la plupart à être traitées en Quatuor ; toute l'œuvre, au surplus, est manifestement conçue pour une sorte de petit orchestre réduit, jusques et y compris l'emploi insolite du *tremolo*.

Le musicien charmant des *Danses norvégiennes* et de *Peer Gynt* eût pu certainement tirer un autre parti de ses dons naturels, s'il avait été dirigé vers la véritable composition musicale : s'est-il jamais douté que le Trio en *fa* ♯ de César Franck était publié depuis deux ans, lorsqu'il vint au monde ?

César FRANCK (1) n'a laissé qu'*un seul* Quatuor à Cordes, en RÉ, terminé en 1890, quelques mois avant la mort de l'auteur. Ainsi, avec le Quintette (1880) et les trois Trios (1841), il n'aura contribué au répertoire de la Musique de Chambre, accompagnée ou non, que par trois de ses œuvres, dont la première, les Trios, et la dernière, le Quatuor, sont en quelque sorte l'*alpha* et l'*oméga* de sa musique : les trois Trios sont en effet sa première œuvre connue, et le Quatuor peut être considéré comme la dernière, avec les Trois Chorals d'orgue, ultime prière du chrétien mourant, qui datent de la même époque (2). Ainsi nous apparaît une fois de plus la prédilection du maître pour ces formes que l'on peut appeler les plus « quintessenciées » de l'art musical et, par cela même, les plus adéquates à son génie, capable de concevoir et de réaliser les combinaisons les plus audacieuses de la construction technique, sans que l'émotion profonde et l'expression poignante qui s'en dégagent y subissent le moindre dommage : victorieuse réponse à tant de prétendues « rénovations » de l'art, que l'ignorance anarchique entreprend périodiquement, au nom de la « fantaisie », de la « liberté » ou de l' « indépendance ».

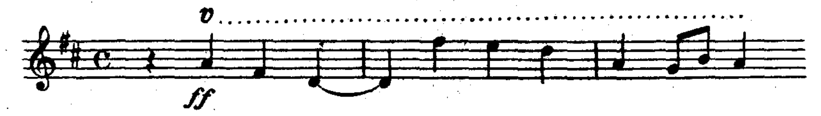
Ce Quatuor, dont l'étonnante solidité peut défier longtemps encore les atteintes des siècles, est en *quatre mouvements*, ni plus ni moins que tant d'autres de l'époque classique, dont il conserve, à peu de choses près, les quatre types traditionnels. Une prudente application des lois de relations tonales a fait choisir pour le *Scherzo*, placé

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 422 et suiv.

(2) Voir IIe liv., Ire partie, p. 482 et suiv., l'analyse de ces Trois Chorals, qui furent publiés après la mort de Franck, ainsi que des petites pièces pour harmonium, composées très antérieurement pour la plupart. Le manuscrit autographe du Quatuor, que nous avons sous les yeux, porte, de la main de l'auteur, les dates suivantes : 1er Mouvement, 29 octobre 1889 ; *Scherzo*, 9 novembre 1889 ; *Larghetto*, 28 novembre 1889 ; *Final*, 10 janvier 1890. Quant au drame lyrique de *Ghysèle*, qui remonte à la même période, il n'a jamais été achevé. A. S.

immédiatement après le mouvement initial, la tonalité de *fa* ♯, *relatif de la dominante* du ton principal RÉ, et pour le *Larghetto* qui vient après, le ton *relatif* SI, traité en *mode majeur*. La construction de ces deux pièces médianes est exactement celle que nous avons décrite comme types respectifs du mouvement modéré (M) et du lied développé en *cinq sections* (LL). Seules les deux autres pièces s'éloignent un peu de la coupe du type Sonate (S) ou Rondeau-Sonate (RS), dont elles conservent toutefois les éléments essentiels : division ternaire (exposition, développement, réexposition) et subdivision ternaire de l'exposition (premier thème, pont et second thème). Il est à peine besoin d'ajouter que l'ordonnance générale de toute l'œuvre est nettement *cyclique*. Comme dans les derniers Quatuors beethovéniens, c'est une sorte d'Introduction qui nous fera connaître les principaux motifs conducteurs de l'œuvre : mais regardons plus attentivement ; est-ce bien une Introduction ? Ce *Poco Lento* que nous verrons reparaître après l'exposition de l'*Allegro* et à la fin de toute la pièce, c'est un véritable *mouvement lent*, complètement autonome, avec ses deux motifs cycliques (*v* et *x*) nettement distincts des deux thèmes (A et B) de l'*Allegro* ; ces motifs sont d'abord exposés à la *tonique* et à la *dominante* : à la fin, ils seront tous les deux sur la *tonique* ; et le *fugato* du milieu sera le développement particulier du *Poco Lento*, également distinct de celui de l'*Allegro*, de telle sorte que les éléments appartenant à chacune des deux pièces gardent leur physionomie propre et se combinent entre eux, comme les deux initiales d'un monogramme, sans jamais se confondre. L'auteur lui-même ayant donné l'explication de cette étonnante construction, nul ne pourra prétendre qu'elle ait été l'effet du hasard.

Le motif initial du *Poco Lento* (*v*) soutient tout l'édifice :
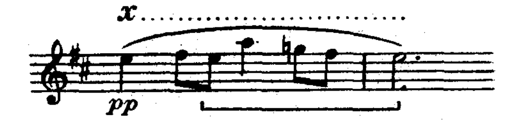


son analogie avec le sujet de la Fugue XXII, en *si* ♭, du *Clavecin bien tempéré* nous montre une fois de plus (1) l'affinité latente existant entre la pensée du maître d'Eisenach et celle du maître de Sainte-Clotilde.

Le second motif (*x*) de ce même mouvement, traité comme une véritable *seconde idée* apparaissant à la *dominante* dans l'exposition initiale et à la *tonique* dans la réexposition, n'a qu'un rôle plus effacé : il

(1) On a remarqué sans doute l'analogie de construction, et même de motifs, qui existe entre la *Toccata* en *mi* citée à la page 58 de la Première Partie du présent Livre, et le *Prélude, Choral et Fugue* pour piano de FRANCK.
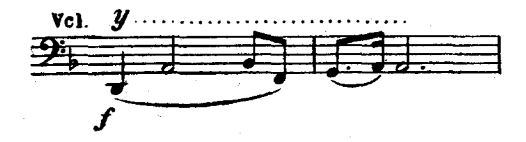
pénétrera seulement dans le développement de l'*Allegro,* pour le relier thématiquement au *Poco Lento* :
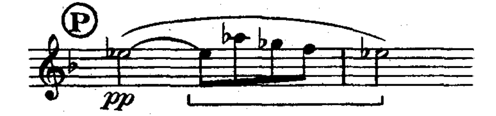


L'exposition initiale du mouvement lent est double, afin de bien fixer les thèmes : à la seconde fois, les deux motifs (*v* et *x*) sont à la *tonique* ; les dernières notes du motif *x* servent de conclusion à toute la pièce et, en même temps, de « tête » au thème A de l'*Allegro* :



Cet *Allegro* est en *ré* ; après trois redites différentes du thème A, formant *crescendo,* le *pont* s'établit assez longuement par les modulations successives d'un motif nouveau (*y*) destiné à un rôle très important dans la suite de l'œuvre :



Au cours des modulations du *pont* P, on voit apparaître une transformation du motif *x,* provenant du *Poco Lento* et pénétrant une première fois dans l'*Allegro,* pour participer ensuite à son développement :



Suivant l'usage classique, le thème B est au *relatif majeur* FA, et son dessin initial rappelle celui du thème correspondant de la Sonate de violon :
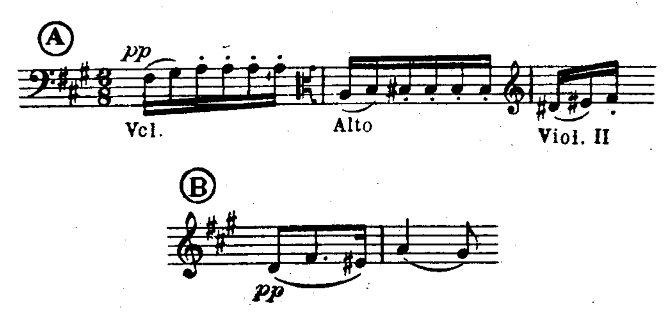


Ce thème, assez court, est pourtant formé de trois éléments dont le dernier n'est autre que le thème A, comme dans beaucoup de Sonates beethovéniennes, afin de marquer nettement la fin de l'exposition de l'*Allegro,* tout à fait symétrique de celle du *Poco Lento,* avec la même

substitution de mode. L'entrée subite du ton de *fa* marque le retour du mouvement lent, procédant à son propre *développement* par une exposition de *Fugue* complète, avec quatre entrées, dont le *sujet* est le thème *v* lui-même; un court divertissement, puis une entrée à la *sous-dominante* et une autre au *relatif* de celle-ci complètent ce premier développement, qu'une transition conduit, en accélérant peu à peu, au second développement. C'est celui de l'*Allegro,* reconnaissable au retour du thème A en *sol,* puis en *si*♭, combiné avec le thème *y* provenant du *pont* ; le deuxième élément de ce développement traite ce même thème *y* seul ; le troisième affirme la liaison pressentie entre le *Poco Lento* et l'*Allegro*, au moyen du motif P ou *x* ; et le dernier n'est qu'un rappel abrégé du thème B, placé sur la *dominante* LA afin de conduire à la réexposition. Celle-ci, pour faire équilibre à l'exposition initiale, complétera d'abord l'*Allegro,* de telle sorte que la *réexposition* du *Poco Lento* qui la suivra, placée comme un *développement terminal,* apporte la conclusion de tout l'ensemble. Au thème A, reproduit à peu près textuellement, succède le *pont,* transposé à la tonalité de *fa*♯ afin de se rapprocher de la tonalité du mouvement lent, RÉ ; et le thème B, transposé en SI, accentuera encore ce rapprochement, tout en faisant pressentir le ton choisi pour la pièce lente (*Larghetto*) qui viendra après le *Scherzo.* Mais cette entrée dans un ton éloigné s'efface bientôt pour rétablir la suite du thème B dans le ton principal RÉ, afin de bien marquer l'achèvement correct de l'*Allegro.* Alors apparaît, dans un *pianissimo* lointain, la *réexposition* du *Poco Lento,* c'est-à-dire le thème principal *v,* suivi de son complément *x,* l'un et l'autre à la tonique naturellement : et cette réexposition finale se termine exactement comme l'exposition initiale. Ainsi, en dépit de sa complexité de construction et de la diversité de ses éléments thématiques, la marche de cette véritable « pièce double » demeure extrêmement claire et peut se suivre aisément à l'audition. Les tonalités prépondérantes, que nous avons qualifiées *assises tonales,* se ramènent à *trois,* formant un arpège entre leurs toniques, selon le principe beethovénien : RÉ (*majeur* et *mineur*) constituant la *tonique commune* aux deux pièces, qui ne diffèrent que par le mode ; FA (*majeur* à l'exposition du thème B, *mineur* dans le développement) ; et LA *majeur,* servant de jonction entre *ré mineur* et RÉ *majeur,* comme *dominante commune* aux deux modes.
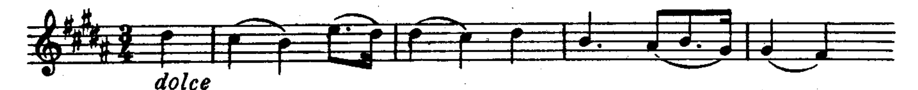
A cet imposant édifice succède un *Scherzo* de la plus grande simplicité (type M). Ses deux éléments thématiques, l'un très agogique (*a*), l'autre plus expressif (*b*), s'exposent dans l'ordre normal (*a, b, a*) : le premier est entrecoupé de silences fréquents, on oserait peut-être dire trop fréquents, car la réexposition, dans laquelle ils ont été omis, n'a point

diminué d'intérêt en perdant cet aspect saccadé et haletant du début :



La redite du dessin *a*, tout à fait différente et sans interruptions, est suivie d'une *coda* dont les dernières notes « suggèrent » en quelque sorte celles du début du *trio*, par le même moyen qui, dans la pièce initiale, a servi à passer de la fin du *Poco Lento* à l'*Allegro*. Ce *trio*, qui revient au ton de RÉ, contient un rappel discret du *thème général* (*v*) au violoncelle, pour bien marquer que son rôle n'est pas terminé ; puis le *Scherzo* se réexpose en *fa* ♯ avec une disposition différente, sans interruptions, et un souvenir du *trio*, en FA ♯, achève la pièce.

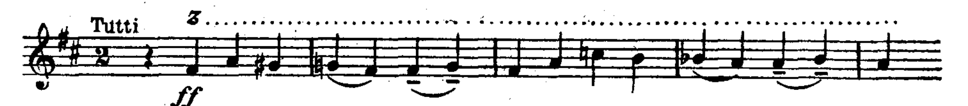
« Je veux trouver une belle phrase, » disait Franck, quand il cherchait le thème du *Larghetto* qui marque le point culminant de tout ce Quatuor : et il s'écoula près de deux mois avant qu'il eût achevé de mettre au point cet admirable modèle de *phrase lied*, en trois périodes, qui forme la première des *cinq* sections de ce *Larghetto* (LL), pour reparaître, condensée, dans la troisième section, et s'épanouir à l'aigu avec des éléments nouveaux dans la dernière :



Entre ces trois apparitions du personnage principal, la deuxième section, qui semble d'abord n'être qu'un complément de la première se transforme en un véritable thème, modulant vers les tons sombres afin de mettre en valeur, par simple changement de mode, le retour du thème principal, à la troisième section. La quatrième section, au contraire, expose un thème tout à fait nouveau, dont l'apparition tardive s'expliquera lorsqu'il reparaîtra, en qualité de corollaire du thème principal, substitué à sa phrase médiane du début, lors de sa réexposition terminale dans la cinquième section. Puis, pour achever la synthèse des éléments divers, c'est le début de la deuxième section, transformé en *Coda*, qui fournira la conclusion de cette pièce, aussi simple dans sa construction qu'elle est émouvante et expressive, en raison de cette simplicité même.
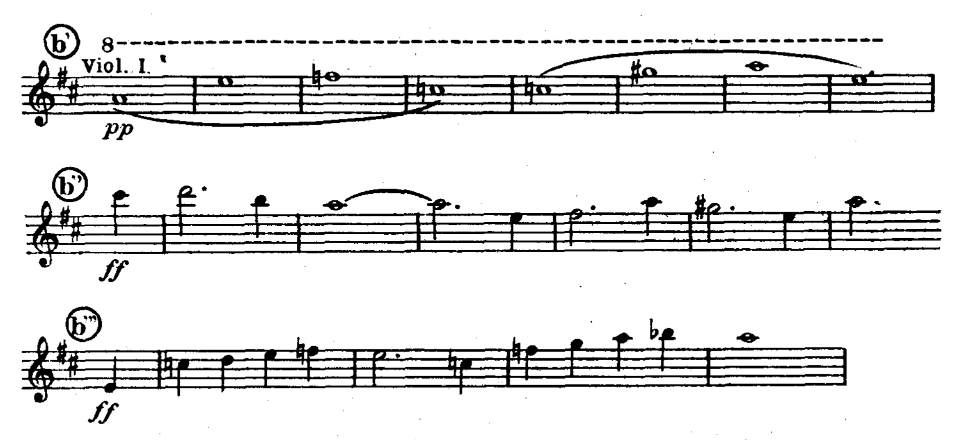
Le Final, où l'on retrouvera tous les personnages thématiques de l'œuvre, auxquels vient s'ajouter un thème spécial (*z*), offre au contraire une architecture assez complexe ; mais les bases générales du type Sonate y demeurent nettement reconnaissables. Une Introduction récapitulative nous remet en présence des divers motifs conducteurs de toute la composition.

C'est d'abord le thème nouveau (*z*), si directement émané de celui du Final de *Prélude, Aria et Final*, antérieur de trois ans :



Les retours périodiques fréquents de ce thème pourraient le faire considérer comme une sorte de *refrain*, par quoi la forme de cette pièce s'apparenterait à celle du Rondeau (RS) ; mais cette analogie est surtout rythmique, car les tonalités éminemment variables de ces réapparitions du thème *z*, toujours « en marche » vers quelque chose, lui donnent un tout autre rôle. Ses trois premiers « appels » dans l'Introduction encadrent les évocations successives, d'abord de la phrase du *Larghetto* en RÉ, puis de celle du *Scherzo* en *fa* ♯ ; enfin, après le troisième appel, c'est le *thème général* (*v*) qui semble y répondre, d'abord doucement et lentement, puis dans le mouvement *Allegro molto* du Final, en qualité de *première idée* (A), par deux entrées formant *sujet* de *Fugue* à l'alto (*tonique*) et *réponse* au second violon (*dominante*).

Le thème *z* revient aussitôt, toujours en mouvement, occupant ici toute la première partie d'un *pont* assez long, dont la suite est un retour modulant du thème cyclique *y*, gagnant peu à peu le ton de la *dominante*, où il constitue, en valeurs augmentées, la première des trois longues phrases (*b'*, *b''*, *b'''*) du thème B :



Le thème conducteur *z* reparaît, servant de transition entre les deux
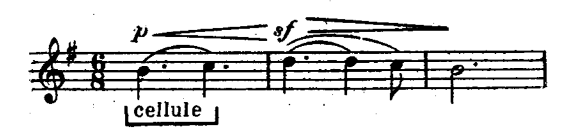
premières phrases (*b'* et *b''*) ; puis le deuxième élément du *pont*, tiré du thème *y*, conduit à la troisième phrase (*b'''*), ce qui augmente encore l'importance de cette *seconde idée*, dont le paroxysme agogique se calme peu à peu, afin de mieux marquer l'entrée du développement. C'est encore le thème *z* qui formera le premier des *cinq éléments* de ce *développement*, mais il a totalement changé d'aspect : c'est une phrase douce, en valeurs longues, se rapprochant du caractère du thème *b'*, tiré de *y*, avec lequel il dialogue un instant ; toute cette partie, contrastant par son allure calme, se meut autour de la tonalité d'*UT* ♯ (hétérographiée en *RÉ* ♭, pour la plus grande commodité de lecture). Mais le « terrible » thème *z* ne tarde pas à reprendre sa forme agressive et toujours « en mouvement », pour fournir le deuxième élément du développement, en se combinant avec la phrase *b'*, qui module et disparaît peu à peu, tandis que l'on sent revenir des plus lointaines tonalités (*MI* ♭ et *SI* ♭, *majeurs* et *mineurs*) le thème principal *v* sous la forme qu'il a prise comme première idée A du Final : c'est le troisième élément du développement; un quatrième traite le thème *y*, tel qu'il est utilisé en qualité de première phrase *b'* de la *seconde idée*, en valeurs longues ; enfin, le cinquième et dernier élément du développement contient le thème *v*, également en valeurs longues, puis une sorte de *recitativo* du premier violon sur le même thème, revenant à son aspect et à son mouvement de la *première idée* A, pour faire pressentir la *réexposition*. Celle-ci est esquissée seulement par l'alto, comme au début; mais au lieu de la *réponse* exacte au second violon, celui-ci module immédiatement en *SOL* ♯ (écrit *LA* ♭) sans répliquer à la *dominante*. Le *pont* est aussitôt déplacé, en *sol* ♯, et aboutit, par des modulations nouvelles, à la *seconde idée* (B) en *ré*, dont la phrase centrale *b''*, seule, est restée *majeure*. Le *développement terminal* contient, comme l'Introduction, une véritable récapitulation générale des thèmes : c'est d'abord le thème *z*, dans sa forme adoucie et longue ; puis le *Scherzo*, entrecoupé d'appels qui évoquent singulièrement le Quintette et son thème *y*, que nous avons cité (page 200); puis une combinaison du *Scherzo* avec le *thème général* (*v*) en *ré* ; enfin une explosion subite du thème du *Larghetto*, dominant toute cette magnifique péroraison, analogue en cela à celle de la Symphonie en *ré* (voir page 166). Un large appel de *dominante* fait reparaître le thème *v* revenant peu à peu à la *tonique*, pour former la plus simple des cadences, que complète un unisson des quatre instruments sur le thème *z* le seul qui appartienne en propre au Final.

Si sèche qu'ait pu paraître la véritable « dissection » à laquelle nous venons de faire assister le lecteur, il ne faut pas croire que cette satisfaction intellectuelle soit en opposition le moins du monde avec l'indi-

cible émotion que procure à tout auditeur doué de quelque sens artistique la contemplation de ce pur chef-d'œuvre.

Edouard LALO (1) est l'auteur d un premier Quatuor à Cordes, écrit à l'âge de trente-six ans, et publié en 1859 comme op. 14. Une nouvelle version, entièrement récrite près de trente ans après, en 1888, op. 45, n'est pas en réalité un autre Quatuor, mais le même, composé à nouveau, en pleine maturité.

Camille SAINT-SAËNS (2) a laissé *un* Quatuor à Cordes, en *mi*, op. 112 (1899), dont la solide construction classique mérite de retenir l'attention : un seul thème constitue le lien cyclique de toute l'œuvre :



De ce thème, exposé d'abord dans une Introduction donnant l'impression d'une complète immobilité tonale, l'*Allegro* qui suit ne retient que les deux premières notes, formant la cellule initiale de la *première idée* : une sorte de *trait*, quelque peu apparentée au style Concerto, complète cette première idée, mais le motif cyclique, assurément moins caractéristique et moins reconnaissable que celui du Quatuor de Franck, ne laisse pas dans l'esprit de l'auditeur une impression suffisamment durable et nette (3).

Un *pont* agogique relie la première idée à la *seconde*, très courte, en une seule phrase. Le *développement*, après avoir traité la cellule et les éléments provenant du *pont*, repose principalement sur une véritable *troisième idée*, apparaissant d'abord comme *contre-sujet* d'une Fugue; le *sujet*, simple transformation du dessin du *pont*, s'expose comme une *strette canonique*, en *fa* ♯ d'abord, puis en *sol*, et se combine avec le thème cyclique général. Un rappel de la *seconde idée* au ton très éloigné de FA ♯ forme le quatrième et dernier élément de ce dévelop-

(1) Voir ci-dessus, p. 166, et aussi le Troisième Livre de cet Ouvrage.

(2) Voir IIe liv., Ire partie, p. 427.

(3) Depuis l'époque où cette remarque a été faite, certaines observations personnelles nous ont conduit à découvrir une raison technique expliquant le caractère « amorphe » de ce dessin : on peut constater qu'il est exclusivement *conjoint*. Or, l'expérience prouve que la « physionomie propre » d'un thème est fixée principalement par ses *disjonctions* mélodiques. Le motif général (*v*) du Quatuor de Franck est un exemple particulièrement significatif de cette vérité, que beaucoup de compositeurs ont pressentie, avant qu'elle fût formulée. On peut consulter à ce propos les ***Éléments mélodiques***, qui forment la Deuxième Partie de notre Cours de Grammaire musicale. (Heugel, éditeur). A. S.

pement. Un retour de l'Introduction marque nettement la *rentrée* du thème général en *mi*, puis du deuxième en *MI*, suivi du troisième et d'une *coda* tirée du dessin du *pont* : mais la véritable première idée a été omise ; il n'en subsiste plus que le *trait*, de style Concerto, ornant maintenant le thème général, et servant de conclusion. Cette pièce est loin d'égaler la belle ordonnance de la pièce initiale du Quatuor de Franck, mais elle offre cependant un spécimen très intéressant de composition à trois thèmes.

Dans le *Scherzo*, à $\frac{2}{4}$, qui vient aussi au deuxième rang, l'auteur a donné une note beaucoup plus personnelle : c'est une sorte de combinaison avec la forme Rondeau, débutant par trois redites du *refrain*. Le *trio*, très mendelssohnien, reproduit la cellule du Scherzo en *MI* et la développe, sous forme de véritable *Fugue*, contenant des alternances de rythmes à deux et à trois du meilleur effet. Puis ce Scherzo-Rondeau se répète avec ses trois *refrains*. Cette pièce n'est pas sans analogie avec le Final du XVe Quatuor de Beethoven.

L'*Adagio* expose à trois reprises différentes une belle phrase mélodique : sa forme est celle d'un simple Lied en *trois* sections.

Le *Final*, dans la forme Rondeau-Sonate (RS), avec *quatre refrains* et *trois couplets*, fait reparaître le thème conducteur à la fin du *troisième couplet*, avant la redite finale du *refrain*, en insistant sur les deux notes de la cellule ; mais la trop faible personnalité de ce thème ôte beaucoup d'intérêt à ce rappel final.

Toute réserve faite pour cette insuffisance de valeur thématique, ce Quatuor n'en demeure pas moins un excellent modèle de construction.

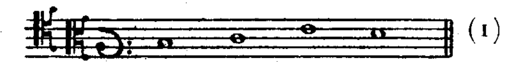
Alexis de CASTILLON (1), dont nous avons signalé le Concerto (p. 96), les autres œuvres de Musique de Chambre et plus spécialement le Quatuor avec piano (p. 204), est aussi l'auteur d'*un* Quatuor à Cordes seules, qui témoigne de ses belles qualités de musicien en même temps que d'une certaine inexpérience technique.

Vincent d'INDY (2) est l'auteur de *trois* Quatuors à Cordes : le premier, publié en 1890, op. 35 en *RÉ*, le deuxième en 1897, op. 45 en *MI*, et le dernier en 1929, op. 96, en *RÉ* ♭.

Le deuxième, qui procède des enseignements laissés par le Quatuor de Franck, avec plusieurs tentatives d'ordre différent, peut être analysé utilement. Il repose sur un *motif unique de quatre notes*, traité sur divers degrés, tantôt droit tantôt renversé, et constituant la cellule initiale commune aux autres thèmes cycliques de l'œuvre ; ces notes
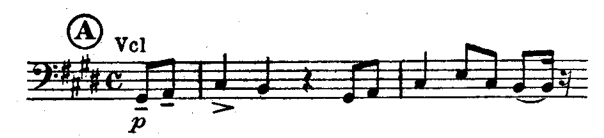
(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 427.
(2) Voir IIe liv., Ire partie, p. 428.

mystérieuses sont placées en « épigraphe », comme certains canons énigmatiques de J. S. Bach :
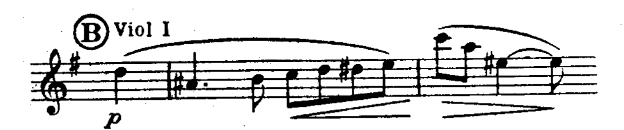


Ce motif est utilisé de trois façons différentes, selon qu'il est lu de la *dominante* à la *sensible* (première clé), de la *médiante* à la *dominante* (deuxième clé) ou enfin, par mouvement contraire, de la *médiante* à la *tonique* (troisième clé renversée). Le Quatuor est divisé en *quatre mouvements* correspondant aux quatre types classiques (S. M. L. R.), dont un seul, le deuxième (*Scherzo*) est dans une autre tonalité (SOL), le troisième (*Andante*) étant simplement changé de mode (*mi*).

La pièce initiale (S) débute par une exposition fragmentaire et dialoguée du thème cyclique, sous ses deux premiers aspects, suivie d'une exposition complète de *Fugue*, dont le *sujet* est tiré de ce même thème : le thème renversé, traité en Fugue également, reparaîtra avant la réexposition du Final, pour faire équilibre à cette exposition du début. Une transition modulante relie ce prélude lent au véritable *Allegro* de forme Sonate, dont la *première idée* A est aussi tirée du thème général, et se subdivise en *trois éléments*, comme une phrase de *lied* :



Un *pont*, plus agogique, rythmé en triolets, la relie au *second thème* (B), qui entre à la tonalité de SOL et contient également *trois éléments* assez courts ;



Ce thème, plus modulant que le premier, s'éteint progressivement et fait place au *développement*, divisé en *trois périodes* très brèves : la première, en MI ♭, fait entendre une *augmentation* du thème général à l'alto, reprise en UT par le premier violon ; la deuxième consiste en une exposition modulante et dialoguée du thème B ; et la dernière, en état de *marche*, revient progressivement vers le ton principal, MI, par des

(1) Est-il besoin de faire remarquer la *disjonction de tierce*, à laquelle ce motif doit sa physionomie propre qui le rend toujours aisément reconnaissable (voir la note 3, p. 266) ?
A. S.

modulations de plus en plus *lumineuses*, tandis que des tentatives de rentrée du thème A se précisent peu à peu. La *réexposition* est abrégée : le *pont* revient avant que la *première idée* soit terminée, formant avec celle-ci une sorte de *strette*, en FA ♯ ; puis il passe en *ut* ♯ dans sa forme primitive, préparant le retour du *second thème* B au ton principal (MI). Un court *développement terminal* ramène, dans sa forme augmentée, le thème général qui s'alanguit et s'éteint rapidement. Il faut noter que cette pièce repose exclusivement sur des *tonalités majeures* et qu'aucune tonalité mineure n'y apparaît jamais qu'à l'état transitoire et épisodique.

La première tonalité mineure vraiment établie n'apparaîtra qu'au *trio* du *Scherzo*, pour faire pressentir le mode choisi pour l'*Andante*. Cette pièce, en SOL, est des plus simples (MM) : le thème, *à cinq temps*, est issu du thème général : il s'enchaîne directement au *trio*, en *mi*, à $\frac{6}{4}$; puis il reparaît avec des dispositions instrumentales différentes, suivi d'un deuxième *trio*, en *sol*, dans le même rythme que le premier ; le *Scherzo* reparaît une dernière fois, de plus en plus rapide, et l'accroissement agogique se poursuit jusqu'à la fin.

La pièce lente, en *mi*, est du type *Lied développé* (LL) en *cinq* sections : la première expose le thème, *phrase lied* classique (*a*, *b*, *a*) suivie d'un conduit modulant vers le ton éloigné de MI ♭, où va s'établir la deuxième section ; celle-ci contient un nouveau thème, en trois périodes également, passant par des tonalités qui se rapprochent peu à peu du ton principal ; un court développement relie cette section à la suivante, où le thème initial, brièvement rappelé, se complète par un passage fugué, corrélatif de celui de l'Introduction et de celui du Final ; la quatrième section reproduit le thème de la deuxième, mais au ton principal : et l'on s'aperçoit alors que ce thème provient en réalité du motif général traité en mouvement contraire ; la cinquième section n'est qu'un retour au mode mineur pour conclure par des fragments du thème initial.

Le Final est un Rondeau-Sonate (RS) à *quatre refrains* : une brève Introduction rappelle le motif cyclique, qui devient aussitôt un dessin obstiné d'accompagnement (à l'alto), et le *premier refrain* s'expose ; il est fait du même motif *renversé*, exposé à trois reprises différentes :



Le *premier couplet* contient, suivant l'usage beethovénien, le *pont* et un *second thème* concluant en SOL, après une station à la tonalité de MI, un peu trop voisine du ton principal. Le *deuxième refrain*, en

forme abrégée et modulante, conduit au *développement*, formant le *deuxième couplet* : on y retrouve le dessin du *pont*, bientôt combiné avec le *second thème*, en *MI*, à l'alto puis au violoncelle ; un rappel solennel du motif général, annonce le retour de l'exposition de Fugue, symétrique de celle du début de l'Introduction, mais sur le *sujet renversé*. Le *troisième refrain*, formant *réexposition*, entre triomphalement *en canon* entre le premier violon et l'alto : il se répète ensuite comme en s'éloignant, tandis que les quatre notes « cabalistiques » du motif cyclique semblent planer au-dessus, à l'aigu du violon. Un *troisième couplet* contient le *pont* et le *second thème* qui, cette fois, donne bien l'impression voulue de revenir de très loin, car il entre en *SI*♭, au violoncelle, pour regagner progressivement le ton de *MI*. Le *quatrième* et dernier *refrain*, plus agogique, fait entendre simultanément le thème général en valeurs longues ; un dernier rappel de ce thème, sur les degrés conclusifs indiqués par la deuxième clé dans l'épigraphe cité ci-dessus, termine le Quatuor.

•

Ernest CHAUSSON (voir ci-dessus pp. 176 et 210) allait écrire le Final d'un Quatuor à Cordes, en *quatre mouvements*, quand il fut frappé par la mort tragique que l'on sait. Le premier mouvement et la pièce lente, si douloureuse, étaient terminés, et le *Scherzo* était entièrement écrit jusqu'aux dernières pages de la réexposition. Sur les instances pressantes de sa famille, l'Auteur de ce Cours s'est efforcé de rétablir ces pages manquantes en se rapprochant autant qu'il fut possible de ce qui lui paraissait être l'intention de son ami défunt. Quant au Final, qu'on eût désiré voir reconstituer dans des conditions analogues, les esquisses qui en furent retrouvées dans ses papiers ne permettaient vraiment pas, en conscience, de les utiliser au lieu et place de celui qui en avait peut-être conçu déjà toute la composition avant de mourir.

Jean GUY ROPARTZ (voir ci-dessus, p. 176) est l'auteur de *trois* Quatuors à Cordes, l'un en *sol* (1894), un autre en *ré* (1912) et le dernier en *SOL* (1925).

Guillaume LEKEU, le dernier des élèves de César Franck, mort à vingt-quatre ans, avait commencé, peut-être prématurément, un Quatuor à Cordes, où se manifestent ses qualités d'invention. Mais on peut se demander s'il était déjà en état de mener à bien une composition de ce genre.

Claude DEBUSSY, dont il sera question principalement au Troisième Livre du présent Cours, à propos de ses œuvres dramatiques et notam-

ment de *Pelléas et Mélisande*, s'est essayé aussi dans la Musique de Chambre et a écrit un Quatuor à Cordes, conçu dans un esprit tout à fait différent de celui des classiques : les instruments y sont traités plutôt comme un orchestre restreint, et les recherches de timbres imitatifs y sont poussées à l'extrême, de la manière la plus heureuse d'ailleurs. Ce Quatuor, en *sol*, a un mouvement lent en RÉ♭ (ou plutôt en UT♯) d'une poésie exquise ; il est divisé en *quatre mouvements*, mais il serait difficile de leur assigner une forme nette et, par suite, d'y recueillir des enseignements utiles pour l'objet que nous poursuivons. Cette œuvre, publiée en 1894, a passé pour marquer l'avènement d'une « voie nouvelle ». Ce n'est point ici le lieu de rechercher si la suite des événements a confirmé ou non cette manière de voir, assez semblable, selon nous, à celle qui s'est manifestée à chaque éclosion de ce Romantisme fantaisiste que l'on voit reparaître périodiquement, au cours de l'histoire des formes musicales.

Avec le *Quatuor à Cordes* s'achève le cycle des formes instrumentales purement symphoniques, ayant pour point de départ commun le Motet et surtout le Madrigal, c'est-à-dire l'Art du Geste rythmé ou de la Danse. Toutefois, comme on a pu le remarquer par le tableau qui figure dans l'Introduction de la Première Partie du présent Livre, la délimitation entre les formes proprement symphoniques et les formes dramatiques ne s'établit pas au moyen d'une ligne précise. Parmi les genres que nous avons rangés dans cette « zone d'influence commune au Rythme du Geste et au Rythme de la Parole », plusieurs sont encore trop près de la Symphonie proprement dite pour pouvoir être annexés à l'étude des formes dramatiques : c'est pourquoi, ainsi que nous l'avons dit dans l'Introduction de ce volume, il a paru plus logique de leur consacrer les deux chapitres qui vont suivre, et qui marquent déjà une sorte d'acheminement vers l'art dramatique.



V

L'OUVERTURE SYMPHONIQUE

Technique. — 1. Définitions. — 2. Origine de l'Ouverture. — 3. Formes caractéristiques de l'Ouverture : en Italie, en France et en Allemagne.
Historique. — 4. Ouvertures primitives italiennes (1600 à 1680). — 5. Ouvertures françaises (1680 à 1805). — 6. Ouvertures classiques et romantiques allemandes (1805 à 1850). — 7. Ouvertures modernes.

TECHNIQUE

1. DÉFINITIONS.

Le genre de composition désigné ici sous le nom d'**Ouverture Symphonique** consiste en « une pièce musicale séparée, construite d'après les principes d'ordre symphonique, mais destinée à être entendue préalablement à la représentation ou à l'exécution d'un ouvrage de dimensions plus grandes, appartenant par sa nature à l'ordre dramatique et scénique ».

On voit immédiatement par cette définition le lien qui s'établit, dans la forme Ouverture, entre l'art *symphonique*, tirant son origine du *rythme du geste*, et l'art *dramatique*, issu du *rythme de la parole* : jusqu'ici, nous avons constaté, à maintes reprises, l'influence exercée sur les ouvrages symphoniques par quelque intention poétique, imitative, pittoresque ou sentimentale, plus ou moins consciente chez l'auteur : toute « œuvre » d'art n'est-elle pas, au sens strict, un « poème » ? Mais la destination de ces ouvrages restait toujours exclusivement musicale, sans que leur audition eût jamais d'autre objet propre que la combinaison sonore en elle-même. Ici, au contraire, c'est précisément la destination qui diffère : une *Ouverture Symphonique* demeure bien conçue comme une pièce séparée, ayant un commencement, un milieu, une fin ; mais, une fois son audition terminée, son but n'est pas plei-

nement atteint si l'ouvrage lyrique de grande envergure, pour lequel elle a été composée en principe, n'est pas représenté à la suite de cette audition. Toutefois, il faut bien reconnaître que cette destination toute théorique ne correspond pas toujours, tant s'en faut, à la réalité pratique de l'*Ouverture Symphonique*.

Sans doute, beaucoup d'Ouvertures, et non certes les moins belles, ne répondent pas à leur véritable objet en tant qu'Ouvertures, puisqu'il faut bien constater qu'elles n'« ouvrent » rien, les ouvrages lyriques qu'elles sont censées précéder n'ayant jamais été composés ; mais il n'en est pas de même du point de vue symphonique, car leur construction, parfaitement équilibrée et rationnelle musicalement, s'élève à une perfection de forme entièrement satisfaisante, sans qu'il soit besoin d'y adjoindre une représentation scénique.

C'est précisément cette forme qui, en raison de sa destination dramatique au moins intentionnelle, a subi certaines modifications caractéristiques, suffisantes pour la différencier nettement des autres genres de compositions symphoniques dont il a été question dans les chapitres précédents. Et c'est pourquoi l'étude de l'*Ouverture Symphonique*, telle qu'elle vient d'être définie, devait prendre place à la suite de celle des autres formes instrumentales auxquelles elle se rattache, mais avant celle de l'*Art musical dramatique* qui fera l'objet du Troisième Livre.

L'emploi du terme *Ouverture*, pour désigner toute *composition préalable à une autre* plus importante, s'est rencontré déjà à maintes reprises dans cet Ouvrage : on se souvient notamment que ce fut l'une des dénominations en usage pour la pièce précédant la *Fugue* (1), concurremment avec les mots *Prélude*, *Fantaisie*, *Toccata*, *Canzona*, etc. Ces titres ont été appliqués, dans la suite des siècles, à beaucoup de pièces très diverses, et souvent sans lien avec aucune œuvre subséquente. Par contre, l'*élément initial* de toute composition, celui dont le rôle consiste à « commencer quelque chose » musicalement, a reçu bien d'autres noms encore ; mais les quelques distinctions spécifiques que nous allons nous efforcer d'établir entre eux sont fort peu respectées, hélas ! tant par les auteurs que par les éditeurs, qui semblent, en matière de titres particulièrement, s'être livrés à un véritable « concours d'impropriété de termes ».

Le plus ancien vocable employé dès la fin du XVIe siècle pour désigner les quelques mesures de musique instrumentale exécutées avant (et aussi après) un *air* chanté (*aria*), pendant que l'exécutant *allait* et *s'en retournait* (en italien : *ritornare*), c'est le mot *Ritournelle* : on a vu

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 64.

ci-dessus (p. 101) que le mot *Symphonie* (*Sinfonia*) devait bientôt lui succéder dans la même acception, pour faire place ensuite au mot *Ouverture*, le seul des trois qui ait conservé son acception première, car la Ritournelle n'est plus aujourd'hui qu'un terme de dérision, tandis que la Symphonie, telle que nous l'avons étudiée au chapitre II du présent Livre, est devenue la forme orchestrale par excellence.

Dans l'ordre spécialement instrumental, c'est le mot *Prélude* (*Praeludium*) qui apparaît le premier en date (XVIIe siècle), appliqué d'abord aux quelques arpèges improvisés que le claveciniste joue avant de commencer l'exécution d'une composition véritable, afin d'essayer son instrument, d'assouplir ses doigts, de « se mettre dans le ton » suivant l'expression vulgaire, et peut-être aussi d'obtenir le silence de l'auditoire. Devenu bientôt, au temps de Bach, une pièce musicale écrite, le *Prélude* se relie à la *Fugue* pour former le premier accouplement connu de pièces différentes destinées à être entendues consécutivement : aussi le retrouve-t-on également dans la forme *Suite*. A vrai dire, le mot Prélude est le seul qui signifie réellement « ce que l'on joue avant ». C'est pourquoi il apparaît à l'origine comme une pièce sans importance, tout l'intérêt devant se concentrer sur « ce que l'on joue après » : mais, là comme ailleurs, les abus de termes n'ont pas tardé à se produire et, bien avant qu'il y eût des Ouvertures qui n' « ouvraient » rien, on vit foisonner des Préludes qui ne « préludaient » à rien non plus. Du véritable Prélude préludant à quelque chose, ils n'avaient gardé que l'imprécision de la forme, et c'est avec raison que le mot *Fantaisie* (*Phantasie*, *Fantasia*, etc.) leur est appliqué concurremment avec celui de *Prélude*, qu'il y ait ou non une autre pièce après. Mais, depuis les Romantiques, ces deux mots ont perdu toute signification précise et réelle, car nous les retrouverons ci-après, au cours du dernier chapitre, appliqués à des compositions plus ou moins descriptives et poétiques, procédant par conséquent du Poème Symphonique.

Tandis que le *Prélude séparé* se sépare effectivement de toute liaison avec une autre pièce, le *Prélude relié*, simple *élément initial* contrastant et plus tard *cyclique* d'une pièce instrumentale (la première le plus souvent, dans la Sonate, la Symphonie ou la Musique de Chambre) prend le nom d'*Introduction* (*Entrada*, *Entrée*). L'*Introduction* consiste donc dans le fragment initial inséparable de toute pièce symphonique, orchestrale ou non, dont il expose certains motifs, préalablement à la véritable exposition thématique de cette même pièce ; et si le *Prélude*, de même que l'*Introduction* proprement dite, sert aussi à *introduire*, il diffère de celle-ci en ce qu'il peut se jouer avant, séparément, tandis que l'*Introduction* est, de sa nature, inséparable de la pièce *introduite*.

Tout au contraire, depuis le milieu du XIXe siècle, on verra la véritable *Ouverture* disparaître de la musique de théâtre, pour faire place au *Prélude dramatique*, relié sans aucune solution de continuité possible à l'acte scénique auquel il s'enchaîne. En tant que partie intégrante du Drame lyrique, ce *Prélude* doit donc être étudié en même temps que le Drame lui-même : il n'en sera point question, par conséquent, dans le présent chapitre.

Enfin le *Prélude dramatique* ne se confond pas avec le *Prologue*, autre sorte de « composition préalable » à la fois littéraire et musicale, dont les dimensions, tant comme texte que comme musique, sont extrêmement variables : c'est parfois une seule Scène, souvent un Acte entier, exceptionnellement un Drame complet, comme le *Rheingold*, préalable à la *Trilogie* des *Nibelungen*, formée elle-même de trois Drames, de telle sorte que l'ensemble des quatre représentations a pris le nom de *Tétralogie*. L'application du mot *Prologue* à des œuvres musicales de cette sorte n'est qu'une extension donnée au sens proprement littéraire de ce même mot. Par une transposition du même genre, mais en sens inverse, on verra Lamartine intituler « Préludes » des poésies qui ne peuvent être qualifiées « musicales » que par une métaphore des plus contestables. Nous n'avons pas encore rencontré de « Préfaces » ni d' « Avant-Propos » pour violon ou pour contrebasse, mais il ne faut décourager personne. Au surplus, de telles « fantaisies logomachiques » seraient-elles beaucoup plus ridicules que celle de certains auteurs connus, qui burinèrent patiemment pendant des semaines ou des mois leurs plus notoires « Impromptus » ?

2. ORIGINE DE L'OUVERTURE.

L'habitude, plus ou moins impérieuse, de préparer l'avènement de quelque chose importante par une autre d'importance moindre est inhérente à la nature humaine : on la retrouve dans les domaines les plus différents. Ici, c'est le portique qui donne accès à la cathédrale ; là, ce sont les hérauts d'armes qui passent devant le grand chef pour lui frayer un chemin à travers la foule ; dans un tout autre ordre d'idées, ce sera le simple titre placé sur la couverture du livre comme un premier avertissement aux yeux du lecteur, tout à fait semblable en cela à cet autre avertissement, qui s'adresse à l'oreille du spectateur par le moyen des *trois coups* traditionnels, première manifestation sonore, toute schématique, de l'*Ouverture* musicale. Du « bruit » des trois coups au « son » des quelques accords plaqués ou arpégés par le virtuose « préludant », la distance est bientôt franchie ; et nous n'en-

treprendrons pas de rechercher ici lequel de ces deux moyens pour attirer l'attention du public est antérieur à l'autre dans l'ascendance originelle de la forme *Ouverture* : ils sont encore en usage l'un et l'autre d'ailleurs (1).

L'antique *Ritournelle*, accompagnant les allées et venues du chanteur, est le premier exemple de *musique écrite* servant vraiment d'*Ouverture* à l'*Aria* qu'elle encadrait ; et lorsqu'un peu plus tard une scène représentée fut substituée à ce simple « morceau détaché », la petite pièce instrumentale, jouée préalablement en guise d'*Ouverture*, demeura, comme la *Ritournelle*, sans aucun lien musical avec l'œuvre dont elle précédait l'audition. Il n'était même pas nécessaire que ce fût toujours la même pièce qui précédât les représentations successives d'une œuvre théâtrale donnée : il semble bien qu'en pareil cas on jouait le plus souvent « ce qu'on avait sous la main ». Quoi qu'il en soit, on jouait toujours quelque chose, et l'usage d'une *Ouverture* quelconque s'est généralisé dès le début du XVII[e] siècle, tandis que l'usage d'emprunter aux éléments musicaux de l'œuvre représentée les thèmes destinés à l'*Ouverture* n'apparaît guère qu'un siècle plus tard. Dès lors, l'*Ouverture* vit de sa vie propre : apparentée à l'œuvre théâtrale par ses thèmes principaux, elle les traite symphoniquement, en adoptant successivement les principales formes instrumentales en usage : *Suite*, *Sonate*, *Symphonie*, avec certaines modifications particulières que nous examinerons ci-après. Ainsi, jusqu'au moment où l'*Ouverture* cesse d'exister séparément pour devenir une partie intégrante du *Drame*, c'est toujours aux principes d'ordre symphonique qu'elle demeure soumise (2).

Les deux points extrêmes, entre lesquels se développe ce que l'on pourrait appeler la « vie indépendante » de l'*Ouverture*, sont donc marqués, d'une part par une indifférence totale de sa musique relativement à la composition de l'ouvrage scénique subséquent, et, de

(1) Les vieux mélomanes parisiens qui fréquentèrent jadis les « Concerts d'Harcourt » se souviennent sans doute de certaines exécutions de la *Symphonie Héroïque*, où le chef d'orchestre, considérant les deux accords initiaux comme un signal pour attirer l'attention du public, les faisait attaquer *fortissimo* par tout l'orchestre, puis posait sa baguette et attendait patiemment que les conversations particulières aient pris fin ; après quoi, il commençait le premier mouvement de la Symphonie... à la troisième mesure !

(2) Le célèbre critique Geoffroy, qui faisait autorité au *Journal des Débats* dans les premières années du XIX[e] siècle, donne à ce sujet une appréciation qui mérite de figurer ici, en regard de celles que nous rapporte W. de Lenz à propos des jugements portés sur les œuvres de Beethoven : « L'Ouverture, écrit Geoffroy à la date du 23 novembre 1805, est une belle Symphonie ; on se plaint qu'elle ne signifie rien : c'est un malheur assez ordinaire aux Symphonies... Mais pourquoi coudre une Symphonie à un Opéra où il n'y a toujours que trop de musique ? » Cet oracle, reproduit par son auteur au tome V de son *Cours de Littérature dramatique*, nous est connu par la citation qu'en a faite Frédéric HELLOUIN dans son *Essai de Critique de la Critique musicale*, p. 79. (Joanin, éd., Paris, 1906.)

l'autre, par une fusion si intime de ses éléments thématiques avec ceux du Drame lyrique, qu'elle en devient radicalement inséparable.

Aussi ne sera-t-on pas surpris de constater qu'avant de disparaître par la voie la plus opposée qui se puisse concevoir à celle d'où elle était venue, l'*Ouverture* ait dû subir des transformations diverses autant qu'imprévues.

Trois états principaux permettent de jalonner assez exactement l'existence quelque peu mouvementée de cette forme musicale.

3. FORMES CARACTÉRISTIQUES DE L'OUVERTURE : EN ITALIE, EN FRANCE ET EN ALLEMAGNE.

Ce que l'on peut appeler l'*Ouverture primitive* consiste en une manifestation musicale rudimentaire, juxtaposée aux premiers essais de représentation scénique : s'il n'est pas absolument certain que les plus anciennes tentatives de ce genre aient vu le jour en Italie, c'est là pourtant que nous en retrouverons les traces les plus sûres, quand nous étudierons, au Troisième Livre de cet Ouvrage, les origines de l'art dramatique et particulièrement la naissance de l'Opéra. Presque tout ce qui, à cette époque, n'était pas proprement italien, dans la musique, ne nous est guère connu que par l'Italie ou à travers elle. Qu'il s'agisse de la branche symphonique ou de la branche dramatique, le développement progressif de l'art semble bien suivre la même trajectoire, qui passe par l'Italie et la France, puis de là en Allemagne. Bien que les principales formes successives de l'*Ouverture Symphonique* ne puissent être positivement localisées dans les trois pays qui virent tour à tour une éclatante floraison musicale, on y distingue assez nettement certains types spéciaux qui, par leurs caractères sinon par la nationalité des auteurs, sont représentatifs des temps et des lieux où ils ont pris naissance.

Formes primitives ou italiennes. — Dès la fin du XVIe siècle, au moment où l'art dramatique, représenté jusque-là par une certaine catégorie de *Madrigaux*, commence, avec les premiers *Opéras*, à exister séparément, ce qui tient lieu d'*Ouverture* consiste en une pièce très courte, appelée généralement *Sinfonia*, et exécutée soit par un petit groupe d'instrumentistes, soit au clavecin ou même à l'orgue par un seul interprète.

La musique de cette *Sinfonia*, appelée aussi *Intrada*, *Toccata*, etc., affecte deux aspects différents :

1° le plus caractéristique consiste en quelques mesures de *basse chiffrée* dont la réalisation est faite par le lecteur quand il se sert du clavecin, ou, hélas ! par le copiste quand l'exécution est confiée à quelques instrumentistes ; et l'on sait quelles surprises fâcheuses peuvent résulter de cet usage alors très fréquent ;

2° un autre genre de *Sinfonia* est la simple utilisation d'un *Madrigal vocal* transcrit pour *cinq instruments* (quatuor à cordes, luths, hautbois, etc.), car l'écriture polyphonique du *Madrigal* est toujours à *cinq voix*, ainsi que nous l'avons déjà signalé à diverses reprises.

Toutefois, qu'il s'agisse d'une *basse chiffrée* ou d'une transcription de *Madrigal*, la musique de ces *Ouvertures* embryonnaires n'offre pas le moindre rapport avec celle de l'*Opéra* qui suit. Si l'on songe qu'il a fallu plus d'un siècle pour que l'idée d'une fusion entre les thèmes de l'*Ouverture* et ceux de l'*Opéra* commence à apparaître avec Gluck, on ne peut se défendre de croire que ces petites pièces, préalables à la représentation, étaient sacrifiées d'avance par les compositeurs, et s'exécutaient dans le brouhaha de la foule, sans que personne y fît la moindre attention.

Formes françaises. — C'est au temps de Lully, dont la personnalité figure assez exactement la transition italo-française, que l'*Ouverture* commence à prendre des formes déterminées. Bien que ces formes soient empruntées à celles des compositions symphoniques contemporaines, on peut déjà établir une distinction entre une *Ouverture* et une autre pièce du type connu qui lui sert de modèle : sans qu'il y ait encore liaison avec la musique de l'*Opéra* subséquent, son caractère de « préambule à autre chose » apparaît de plus en plus clairement, et continuera d'ailleurs, à travers tous ses avatars successifs, à la différencier des autres formes.

Trois musiciens ont imprimé aux *Ouvertures* de cette époque leur caractère spécial :

1° Lully, venu d'Italie, adopte une forme invariable pour tous ses *Operas*, écrits et joués en France : son *Ouverture* type consiste en *un mouvement d'allure vive encadré par deux mouvements lents* dont la musique est généralement différente. La disposition polyphonique, provenant indéniablement de celle du *Madrigal*, est toujours à *cinq parties réelles*. Par une curieuse contradiction, certains compositeurs italiens contemporains de Lully pratiquèrent pendant quelque temps, dans leurs *Ouvertures*, une interversion exacte de l'ordre des mouvements : *un mouvement lent encadré par deux mouvements vifs*. Mais cette forme ne franchit jamais les Alpes : les Italiens seuls persistèrent à l'employer durant une partie du XVIIIe siècle, tandis que la forme française de

Lully se généralisait partout ailleurs, et demeurait encore en usage même au temps de Rossini et de ses imitateurs, alors que la forme classique instaurée en Allemagne par Beethoven était adoptée déjà par tous les autres Français.

2° Rameau, Français authentique, fixe pour plus d'un demi-siècle la forme de l'*Ouverture* : le *mouvement lent initial* de Lully subsiste, il est presque toujours *à deux temps* (₵) avec cadence à la *dominante* et reprise ; le *mouvement vif* (à *deux* ou à *trois temps*) succède à cette reprise et prend une allure très agogique : il conclut à la *tonique* avec reprise également, et l'ancien mouvement lent terminal disparaît complètement. On discerne sans peine l'analogie de cette construction avec celle de la forme *Suite* : son équilibre excellent la fait adopter bientôt en Allemagne et en Angleterre ; Bach et Haendel n'en emploient pas d'autre, mais donnent au mouvement vif formant la seconde partie l'aspect immuable d'un *fugato*, qui se poursuit jusqu'à la fin, tandis que le même procédé, chez Rameau, n'est guère qu'une *esquisse de fugue*, bientôt abandonnée pour revenir au style libre. L'*Ouverture française*, telle que nous l'a laissée Rameau, est déjà d'une qualité musicale très supérieure aux simples ébauches de Lully : elle constitue une forme de composition nettement organisée et vivant de sa vie propre. On trouve même, dès cette époque, des pièces pour clavecin, nullement destinées au théâtre, qui sont construites dans cette forme.

3° Gluck, venu de Vienne pour faire toute sa carrière musicale en France, n'apporte aucun changement dans la construction de l'*Ouverture française* : le mouvement vif qui la termine n'a plus rien du *fugato*, et s'apparente plutôt à la forme *Suite*, tout en se rapprochant de plus en plus de la forme *Sonate*. Toutefois, sans modifier le cadre, il lui donne un caractère nouveau : la fusion entre l'*Ouverture* et le *Drame* qu'elle précède, et avec lequel elle s'enchaîne même sans interruption de plus en plus fréquemment. Sans être parvenue encore à cette pénétration thématique que nous avons appelée *cyclique* dans les formes symphoniques, et qui apparaîtra clairement dans l'*Ouverture beethovénienne*, l'*Ouverture* de Gluck est déjà consciemment adaptée, par son expression et son orchestre, au sujet de l'*Opéra* pour lequel elle est faite. Aussi est-ce avec raison que l'on a considéré Gluck, sous ce rapport tout au moins, comme l'authentique précurseur de Richard Wagner : chez l'un comme chez l'autre, ce n'est plus comme jadis un « morceau de musique » que l'on exécute avant la représentation, c'est en quelque sorte le « portique » de l'édifice scénique qui va suivre. Et cette tendance ira en s'accentuant de plus en plus désormais, malgré la permanence du cadre symphonique dans lequel la forme *Ouverture* va continuer à évoluer.

Forme classique allemande. — Pendant que l'*Ouverture française* garde son caractère propre, en deux mouvements (lent et vif), on voit peu à peu la forme Sonate exercer son prestige grandissant sur toute la musique. C'est d'abord le mouvement vif qui s'enrichit de deux thèmes exposés, développés puis réexposés, tandis que le *Lento* initial se réduit de plus en plus, chez Mozart par exemple, aux dimensions d'une simple Introduction, si même il ne disparaît pas totalement, comme chez Sacchini et ses contemporains italiens. Là comme ailleurs, il était réservé au génie beethovénien de donner à l'*Ouverture* une forme particulière, en conciliant les exigences thématiques et tonales de la construction symphonique avec cette pénétration dramatique dont Gluck avait pressenti la nécessité, sans l'avoir pleinement réalisée. A une certaine conformité de sentiments exprimés ou d'ambiance générale, nous verrons succéder dorénavant une véritable synthèse du Drame, évoquant les sentiments principaux des personnages et l'ordre tragique des situations, mais sans compromettre en aucune façon l'équilibre exigé par les lois de l'architecture purement musicale. Sans doute, l'*Ouverture* demeurera toujours un « morceau de musique » existant par lui-même : son enchaînement à la scène, tenté et pressenti par Gluck, disparaîtra même pour ne reparaître que très postérieurement. Mais ce « morceau de musique », c'est le Drame lui-même, traité comme un *Poème* qui en exprime musicalement tout l'essentiel, comme si la représentation subséquente n'en devait apporter qu'un « commentaire vécu ». C'est en cela que l'on peut dire de l'*Ouverture beethovénienne* qu'elle est à la fois séparable et inséparable du Drame musical, c'est-à-dire qu'elle réalise pleinement les conditions essentielles de l'*Ouverture Symphonique*.

Cet antagonisme entre les thèmes, dont les Sonates, les Symphonies, les Quatuors offrent maints exemples, va devenir ici un moyen dramatique pour exprimer les conflits entre les personnages ou les sentiments qui les animent : dans l'Ouverture de *Coriolan*, par exemple, ce sera l'orgueil vaincu, puis révolté ; dans celle d'*Egmont*, l'esprit de domination, puis la rébellion triomphante, etc. Ainsi, ce contraste entre la première idée et la seconde, qui fait le fond de la forme Sonate, nous le retrouvons dans l'Ouverture, mais modelé sur le sujet du Drame, tout en demeurant soumis aux lois de la construction symphonique, même quand celle-ci semble s'éloigner le plus de l'ordre traditionnel.

Chez Beethoven, en effet, comme d'ailleurs chez un grand nombre de musiciens de son temps, en Italie, en France et en Allemagne, le type du mouvement de Sonate n'est pas uniformément adopté pour toutes les Ouvertures : on en rencontre de trois modèles différents, dont deux au moins ont été employés tour à tour par Beethoven lui-même :

1° L'ancienne *forme française*, avec son invariable division en deux mouvements, *Lento* et *Allegro*, subsiste encore : mais l'*Allegro* est devenu un véritable mouvement initial de forme Sonate, tandis que le *Lento* se réduit de plus en plus, et donne à l'ensemble l'aspect général d'un premier mouvement de Symphonie avec Introduction lente. Cette forme est adoptée par presque tous les auteurs italiens du XIXe siècle, jusques et y compris Rossini, tandis que l'ancienne forme proprement italienne, où l'*Allegro* précède le *Lento* est complètement abandonnée après Piccini, le dernier, croyons-nous, qui en ait fait usage.

2° La *forme beethovénienne* proprement dite, qui est demeurée le type de l'*Ouverture moderne* jusqu'à sa disparition, par suite de sa fusion totale avec le Drame, suivant l'usage wagnérien, procède sans doute de la précédente, mais avec de notables modifications. Son plan comporte *cinq* divisions ou sections : la première a conservé l'*Introduction lente* classique que lui a léguée la tradition française ; la deuxième est une véritable *exposition* de forme Sonate, avec première idée, pont et seconde idée à un ton voisin ; la troisième consiste principalement en un *épisode dramatique* incorporé au développement des thèmes préexposés, soit qu'il apparaisse avant le *développement* proprement dit, soit qu'il y prenne place après une préparation plus ou moins longue (1) ; cet épisode est nettement emprunté au Drame : il contient des éléments thématiques tout à fait distincts de ceux de l'exposition et traités très librement ; la quatrième section est une *réexposition* normale des thèmes exposés dans la deuxième, avec la transposition tonale obligée du second thème ; la cinquième enfin est une « péroraison » ou une *conclusion*, généralement plus *agogique*, tenant lieu de *développement terminal*. Cette construction en *cinq sections* reste d'une parfaite stabilité au point de vue symphonique : elle n'a même pas besoin d'être « préalable à un drame », car elle « tient debout » par ses propres moyens. Il n'est donc pas surprenant que plusieurs compositeurs, depuis les Romantiques jusqu'aux Contemporains, s'en soient servis pour des ouvrages destinés au concert. Sauf chez les Italiens, elle est employée pendant tout le XIXe siècle par la plupart des bons auteurs de musique dramatique jusques et y compris Wagner, tout au moins pour celles de ses Ouvertures qu'on peut appeler « autonomes ».

3° Il existe encore une autre forme que nous qualifierions de

(1) On ne peut omettre de remarquer que la place choisie pour l'apparition de cet élément nouveau est la même que celle où l'auteur de la *Symphonie héroïque* a introduit le *troisième thème* du mouvement initial. Les tentatives faites pour modifier la place assignée par Beethoven à l'*épisode dramatique* sont assez rares : il faut citer pourtant celle de Weber dans l'*Ouverture* de *Freischütz*, où l'*épisode* est à la place du *pont*, entre la première idée et la seconde. Cet épisode est assez court.

fantaisiste, si cette épithète n'était par elle-même contradictoire de l'idée de *forme*, mais qu'il faut bien signaler aussi, ne fût-ce qu'en raison de son immense vulgarisation pendant le XIXe siècle et même depuis, surtout dans les œuvres de musique comique ou légère. C'est en effet la forme la plus « vulgaire » de l'*Ouverture*, et la seule raison logique qui puisse justifier la mention que nous en faisons à cette place, c'est que, dans sa confection, car on ne peut appeler cela une « construction », elle procède également d'une intention de « pénétration des thèmes du Drame » (ou, plus souvent, de la Comédie) : elle consiste en une simple juxtaposition, sans ordre défini, des motifs, des « airs » de la partition, quelque chose comme une « table des matières » ou une *rapsodie*, pour nous servir d'une appellation plus élégante que celle que l'on emploie d'ordinaire : un « Pot-pourri » (1). Les collections d'airs d'opéras qui firent naguère le fond du répertoire de nos musiques militaires, sous les noms divers de *Fantaisies*, *Sélections*, *Bouquets de Mélodies*, etc., appartiennent à la même esthétique : et l'on peut même les confondre parfois avec l'*Ouverture* de l'*Opéra* d'où elles sont extraites, car il arrive que le chef de musique qui les a faites s'y est pris plus habilement que l'auteur pour l'enchaînement des motifs choisis. Un certain *lien tonal* et la *conclusion agogique* sont à peu près les seuls vestiges de construction qui apparaissent encore dans les meilleures de ces *Ouvertures-Fantaisies*, honorées de signatures notoires comme Adam, Auber, Halévy, Hérold, Meyerbeer et autres noms bien français. Si l'on trouve un certain nombre de *Grands Opéras* du XIXe siècle qui n'ont pas autre chose comme *Ouverture*, il est juste d'ajouter que c'est principalement l'*Opéra Comique* qui s'en est fait une spécialité : le caractère léger et superficiel de sa musique est une circonstance atténuante ; aussi ne faut-il pas s'étonner de voir bientôt l'*Opérette* s'en emparer à son tour, comme d'un bien qui, après tout, semblait déjà lui appartenir.

Ainsi, née d'une musique sans aucun lien avec celle de la scène, l'*Ouverture* devait finir par s'incorporer à celle-ci de la manière la plus étroite, soit qu'elle s'y enchaîne indissolublement, en mode sublime, par le *Prélude dramatique* wagnérien, soit qu'elle se contente, en mode vulgaire, de lui emprunter tous ses thèmes pour les assaisonner en véritable *Pot-pourri*. Si disparates que semblent ces deux extrêmes, un enseignement commun doit en être dégagé : la nécessité logique de composer l'*Ouverture*, comme toute pièce réellement destinée à en *préparer* un autre (*Prélude*, *Introduction*, etc.), *après et non avant*

(1) Cette métaphore culinaire est la traduction littérale des mots *olla podrida*, qui signifient, en espagnol, une sorte de ragoût ou de soupe, où il y a de tout.

l'œuvre principale dont elle doit précéder l'audition. Croirait-on que l'énoncé de cette « vérité première » provoque encore l'étonnement naïf de quelques jeunes compositeurs ? Ne lit-on pas cependant dans les biographies de Mozart que l'Ouverture de la *Flûte enchantée* fut écrite en deux jours et terminée à la veille même de la première représentation ? La rédaction de la plus simple *Préface* ne suppose-t-elle pas que le livre est terminé ou peu s'en faut ? L'orateur ne sait-il pas tout son discours quand il en énonce l'épigraphe ? Pour tout dire, on ne doit jamais oublier que l'auditeur ou le spectateur reçoivent les impressions de l'œuvre faite *dans l'ordre inverse* de celui que l'auteur a suivi pour son élaboration, en se préoccupant *d'abord* de la chose principale, laquelle ne peut en aucun cas être exposée en premier lieu.

HISTORIQUE

4. OUVERTURES PRIMITIVES ITALIENNES (1600 A 1680).

On ne doit pas s'attendre à trouver ici des nomenclatures d'auteurs : comme il n'y a guère d'ouvrage musical destiné à la scène qui ne soit précédé d'une *Ouverture*, un tel catalogue contiendrait en réalité tous les noms, appartenant à toutes les Écoles connues, depuis les premiers compositeurs de *Madrigaux dramatiques* du XVIe siècle jusqu'à nos contemporains, c'est-à-dire l'HISTOIRE DU DRAME MUSICAL qui doit faire l'objet principal du *Troisième Livre* de cet Ouvrage. Notre propos est seulement d'illustrer, par quelques-uns des spécimens les plus représentatifs, chacun des genres dont nous venons de décrire les particularités techniques, en conservant la même classification, malgré tout ce qu'elle a d'approximatif.

Pour ce qui concerne les *formes primitives*, que nous avons localisées principalement en Italie, les simples transcriptions instrumentales de *Madrigaux* vocaux ne nous apprendront rien, car elles ne sont pas même spécialisées dans leur destination : elles ont simplement servi d'Ouvertures, comme elles auraient pu servir à autre chose.

Par contre, il est bon de se faire une idée de ce que pouvait déjà contenir cette petite *Toccata* (*Sinfonia*, *Intrada*, etc.) de quelques mesures indiquées par la *basse chiffrée*, quand cette basse et sa réalisation étaient vraiment l'œuvre de musiciens.

Claudio MONTEVERDI (1567 † 1643), dont nous nous occuperons au Troisième Livre, ainsi que de tous ceux dont il va être question ci-après,

a fait précéder son immortel *Orfeo*, représenté en 1607, d'une *Toccata*, contenant une phrase de seize mesures en mouvement vif, puis une autre de huit mesures en mouvement lent, avec répétitions et indications instrumentales très précises (1). C'est déjà tout autre chose qu'une musique quelconque « pour faire taire l'auditoire », comme il y en eut tant d'exemples à cette époque et même depuis. Sans que l'on puisse y découvrir avec certitude une liaison intentionnelle avec la scène qui suit, ce prélude n'y est vraiment pas hors de propos, et témoigne déjà de l'immense effort de l'auteur pour rénover l'art dramatique de son temps.

Luigi ROSSI (1598 † 1653), qu'il ne faut pas confondre avec Michel Angelo Rossi, est aussi l'auteur d'un *Orfeo*, qui fut le second Opéra représenté à Paris, en 1647. Cette œuvre est précédée de quelques accords modulants, servant d'*Ouverture* : on peut juger par simple comparaison combien la *Toccata* de l'*Orfeo* de Monteverdi est en avance sur ce balbutiement musical.

5. OUVERTURES FRANÇAISES (1680 A 1805).

Cette époque des *Ouvertures françaises*, qui comprend presque tout le XVIIe siècle, jusqu'à l'avènement des nouvelles formes beethovéniennes fixées dans les trois *Ouvertures* de *Léonore*, peut être subdivisée pour plus de clarté en trois périodes, jalonnées respectivement par les noms de LULLY, RAMEAU et GLUCK.

Période de LULLY (1680 à 1730)

LULLY (1633 † 1687) a adopté invariablement pour tous ses *Opéras* le type composé d'*un mouvement d'allure vive encadré par deux mouvements lents*. On peut citer, comme spécimen de cette coupe, celle d'*Acis et Galathée*, Opéra écrit entre 1676 et 1682 : elle débute par une phrase *Grave* en accords, suivie d'un *Allegro* à $\frac{6}{4}$, puis d'une autre phrase *Grave* différente de la première, le tout écrit à *cinq parties réelles*, comme les Madrigaux. Toutefois, l'auteur ne prenait pas toujours la peine d'achever ainsi la réalisation : dans un autre de ses ouvrages, on ne trouve que la basse

(1) Cette *Toccata* avec sa réalisation figure dans l'édition de l'*Orfeo* de MONTEVERDI remis au jour par nos soins, qui fut publiée en 1905 à la *Schola Cantorum*.

et la partie supérieure, le surplus étant laissé aux « bons soins » du copiste.

Alessandro SCARLATTI (1659 † 1725) est le représentant le plus qualifié de la forme systématiquement inversée de l'*Ouverture* de Lully, sur laquelle elle est calquée exactement : toutes les Ouvertures de ses Opéras contiennent un *Allegro* avec reprise (à la place du *Grave* de Lully), une seconde partie également avec reprise et formée d'un *Grave* (à la place de l'*Allegro* de Lully) suivi d'un *Presto* différent de l'*Allegro* initial (de même que le *Grave* final diffère du premier chez Lully). C'est donc en réalité la même forme, à l'ordre des mouvements près, mais la musique en est plus faible.

Période de RAMEAU (1730 à 1772)

Nous considérons cette période comme close à l'apparition de l'Ouverture d'*Iphigénie en Aulide* de Gluck, la première de ses œuvres qui caractérise ce que nous appellerons sa *troisième manière*, son véritable style français.

RAMEAU (1683 † 1765) adopte la forme *en deux mouvements* au lieu de trois : un *Lento* et un *Allegro;* on peut lire un spécimen achevé de ce type dans l'Ouverture de *Castor et Pollux* (1737) ; la qualité musicale y est très supérieure à celle des œuvres de Lully.

J. S. BACH (1685 † 1750), qui connaissait très certainement les œuvres de ses contemporains français, s'est servi tour à tour de la forme de Lully et de celle de Rameau, pour celles de ses pièces de clavecin qu'il intitule *Ouvertures*, quoiqu'elles ne soient pas destinées à une œuvre dramatique ; son style personnel y ajoute naturellement l'écriture fuguée, dont il n'y a jamais que des ébauches chez Rameau.

Période de GLUCK (1772 à 1815)

Cette période prend fin au moment où la forme beethovénienne se précise dans l'Ouverture de *Léonore*, en 1805, tandis que la forme française tend à disparaître peu à peu.

GLUCK (1714 † 1787) n'est pas l'auteur de plusieurs des Ouvertures qui figurent en tête de ses *Opéras* : son célèbre *Orphée* notamment n'a pas d'Ouverture, et celle que l'on trouve dans la partition est extraite de l'Opéra de Philidor *Ermelinde*, comme nous le verrons au Troisième Livre. Dans toute l'œuvre dramatique de Gluck, il n'y a que *cinq* Ouvertures qui soient authentiquement de lui : celle d'*Armide* et celle d'*Écho*

et Narcisse sont des pièces séparées, dans la forme usuelle pratiquée par Rameau ; celles d'*Iphigénie* (*en Tauride* et *en Aulide*) ainsi que celle d'*Alceste*, ont la particularité d'être enchaînées au Drame, ce qui constitue une innovation importante dans l'histoire de l'Ouverture. La forme de l'Ouverture d'*Alceste* se rapproche beaucoup de celle de la Sonate : après un *Lento* servant d'Introduction, l'*Allegro* s'expose avec inflexion à la *dominante*, où le *Lento* est réexposé (comme certaines Introductions au début du développement) ; puis l'*Allegro* est répété avec une sorte de *seconde idée* à la *tonique*, s'enchaînant sans interruption avec la première scène. Il faut noter que Gluck, de même que la plupart de ses contemporains, ne fait aucune mention des changements de mouvement : c'est la musique seule qui guide le lecteur. Il doit en être de même très probablement pour une foule de compositions, dont certains « musicologues » examinent les manuscrits « à la loupe » pour décréter ensuite que « telle nuance n'a pas été voulue par l'auteur ».

PICCINI (1728 † 1800) dont une querelle retentissante, due aux « amis », beaucoup plus qu'aux intéressés, fit l'adversaire de Gluck, se devait, pour cette raison, de demeurer obstinément « Italien ». Son Ouverture d'*Iphigénie*, beaucoup plus soignée comme orchestre que celle de son rival, il faut le reconnaître, n'offre, par contre, aucun intérêt musical : une première partie d'*Allegro* allant à la *dominante*, une espèce de solo de flûte *Andante*, de construction binaire comme un morceau de Suite, puis une *réexposition* textuelle de l'*Allegro* avec la transposition obligatoire à la *tonique* : le tout enfin, sans aucun lien quelconque avec la musique de l'Opéra qui suit.

Ces deux derniers spécimens montrent avec assez d'exactitude dans quel état se trouvait la forme Ouverture, au moment où le génie beethovénien allait y introduire les innovations qui la fixèrent à peu près définitivement, jusqu'à sa disparition.

6. OUVERTURES CLASSIQUES ET ROMANTIQUES ALLEMANDES (1805 A 1850).

BEETHOVEN (1770 † 1827) pourrait presque résumer à lui seul toute cette époque ; car, indépendamment de la rénovation à laquelle son nom reste attaché, il ne dédaigne point de s'essayer aussi dans la *forme française*, telle qu'elle lui est léguée par ses devanciers. Mais, dans ce même cadre, c'est déjà une autre conception musicale qui a pris place.

L'Ouverture de *Coriolan*, op. 62, composée en 1807, n'est qu'un premier mouvement de Sonate ; mais les thèmes y représentent on-

sciemment les sentiments du personnage, dont la mort est nettement symbolisée par l'alanguissement final de l'idée musicale qui s'éteint progressivement.

L'Ouverture d'*Egmont*, op. 84, composée en 1810, reste conforme au modèle français ; mais, à trois reprises différentes, on y sent une intention dramatique : dès l'Introduction lente, c'est l'autorité inexorable du duc d'Albe, avec toute sa morgue espagnole, qui oppose ces lourdes tenues de notes graves au thème plaintif des instruments en bois, suggérant la douceur impuissante du personnage de Claire ; à ces deux allégories musicales va se joindre celle de la sourde révolte que nous dépeint le *premier thème* de l'*Allegro*; le *second thème* au contraire reproduira sous une autre forme le contraste esquissé dans l'Introduction. La construction traditionnelle se poursuit : le *developpement* très bref, puis la *réexposition* du premier thème ; mais, par une dérogation liée à l'idée dramatique, le second thème est transposé en RÉ♭, afin de réserver le ton principal FA pour le *développement terminal*, lequel est totalement étranger à la forme Sonate rigoureusement suivie jusque-là : c'est le *crescendo* mystérieux et de plus en plus agogique, éclatant triomphalement au moment de la capture finale d'Egmont. Ce tableau saisissant clôture très correctement l'œuvre par l'affirmation de la *tonique*, mais son dessin thématique différent de tous les précédents serait inexplicable à cette place, s'il n'y avait une raison d'ordre expressément dramatique, qui prime toutes les règles symphoniques dont Beethoven ne s'est jamais écarté, ni dans ses Sonates, ni dans ses Symphonies, ni dans sa Musique de Chambre.

Les trois Ouvertures de *Léonore*, op. 72, écrites toutes les trois en 1805 et 1806, bien que l'on ait donné, postérieurement, à la première le numéro d'œuvre 138, probablement parce qu'elle fut éditée ou rééditée après la mort de l'auteur, méritent un examen détaillé, en tant que preuve manifeste du dessein de créer une forme nouvelle : la persévérance avec laquelle Beethoven récrivit à trois reprises la même œuvre, et les hésitations dont ces trois versions portent la trace sont pour nous un enseignement précieux. Il ne fallut pas moins que ce long effort pour établir un plan qui subsista, pendant près d'un siècle, sans modification notable, comme on le verra par la suite.

PREMIÈRE OUVERTURE DE *LÉONORE*, divisée en *cinq* sections :

I. *Introduction lente* ;

II. *Préparation* assez longue, puis *exposition* d'un *Allegro* du type S, dont la seconde idée est assez imprécise ;

III. Au lieu du *développement*, un long *épisode dramatique*, dont le thème nouveau est emprunté à l'*air* de Florestan, extrait du drame : cet *air* se developpe sur lui-même et revient au ton principal ;

IV. *Réexposition* de l'*Allegro*, avec la transposition d'usage, sans précision plus grande de la seconde idée ;

V. Grand *crescendo* d'orchestre, où le même dessin reparaît trois fois, avec accroissement d'intensité, et conclusion *fortissimo* (1).

DEUXIÈME OUVERTURE DE *LÉONORE*, divisée en *quatre* sections :

I. *Introduction lente*, dans laquelle le thème emprunté à l'*air* de Florestan est déjà exposé assez nettement ;

II. *Exposition* de l'*Allegro*, beaucoup plus précise, avec deux idées représentatives des deux personnages du drame : *Léonore*, par la première idée, en *UT* ; *Florestan*, par la seconde, en *MI*. Cette exposition est enchaînée sans interruption à un *développement* purement symphonique, où l'on discerne *trois éléments* : le premier tiré du thème de Florestan (seconde idée), le deuxième de celui de Léonore (première idée) modulant progressivement à la *D.* de *sol*, et le dernier traitant le même thème en *UT*, pour amener l'épisode ;

III. *Entrée de la trompette* (au loin) pour annoncer la délivrance : début de l'*épisode dramatique*, en *MI* ♭. A cet appel de la trompette succède une combinaison des deux thèmes, symbolisant la joie de la réunion ; puis une phrase assez longue *Adagio*, au ton principal, et un rappel du thème de Florestan (seconde idée) ;

IV. *Réexposition* de la première idée seulement, en mouvement *Presto*, avec conclusion immédiate.

TROISIÈME OUVERTURE DE *LÉONORE*, divisée en *cinq* sections :

I. *Introduction lente*, sur le thème de Florestan, comme dans la deuxième Ouverture, mais avec des développements un peu différents ;

II. *Exposition* de l'*Allegro*, avec les mêmes thèmes également et les mêmes tonalités. Mais le *développement* participe davantage du drame : on y voit apparaître un thème nouveau, attribué au tyran Pizarre, qui entre en conflit avec le thème de Florestan et le « réduit » peu à peu, en quelque sorte. Les trois étapes de ce développement sont en *RÉ*, en *si* et en *ut* ;

III. *Entrée du cornet* en *SI* ♭, substitué à la trompette de la deuxième Ouverture, et déjà plus « réaliste » : il s'annonce une seconde fois en *SOL* ♭, et le thème de Léonore chante la délivrance. Toute cette partie aboutit à un long repos sur la *D.* ;

IV. *Réexposition* complète et normale des deux thèmes ;

V. *Conclusion* distincte, faite d'une combinaison des deux motifs attribués aux personnages (2).

(1) C'est très probablement ce procédé orchestral qui a fourni à tant de compositeurs, et notamment à Rossini (*Barbier de Séville*, IIe acte), le modèle du « grand final » traditionnel, dont on a un peu abusé depuis.

(2) W. de Lenz nous apprend que les Ouvertures de *Léonore* ne furent pas mieux accueillies que les Symphonies de Beethoven : la *Gazette musicale* de Leipzig (1806) dit de la deuxième qu'elle « ne soutient pas la comparaison avec l'Ouverture de *Prométhée* ». Une autre gazette de la même époque, *Le franc Parleur*, déclare que « tous les connaisseurs impartiaux en musique sont parfaitement d'accord sur ce point, que jamais rien n'a été écrit d'aussi incohérent, de criard, d'embrouillé, de révoltant pour l'oreille... » Suivent des railleries à propos du « cornet de poste », etc. « Cherubini lui-même, ajoute de Lenz, disait qu'il n'avait pu distinguer la tonalité de l'Ouverture. »

Ainsi la tentative pour ramener à *quatre* le nombre des sections demeure sans lendemain, et la division en *cinq* caractérisera désormais l'*Ouverture beethovénienne*, celle dont il a longuement médité et remanié les proportions. Le retour aux anciennes formes pour *Coriolan* (1807) et pour *Egmont* (1810) est du même ordre que celui que nous avons constaté à propos de la VIIIe Symphonie, laquelle ne peut pas être citée non plus comme représentative du véritable style de son auteur.

Au surplus, ses contemporains et ses successeurs ne s'y sont point trompés, et nos bons Romantiques eux-mêmes, pourtant si férus d'indépendance, ont suivi plus ou moins fidèlement la voie ouverte par *Léonore*.

WEBER (1786 † 1826) a laissé *trois* Ouvertures qui figurent encore en très bonne place dans nos concerts : on verra par le plan abrégé que nous en donnons ci-dessous qu'elles ne s'éloignent pas beaucoup des modèles beethovéniens.

Ouverture de *Freischütz* (1821), divisée en *cinq* sections :

I. *Introduction lente* subdivisée en ***deux fragments***: — ***a***) sorte de « paysage musical », où le calme des bois tyroliens est évoqué par les sonorités fluides du cor ; — *b*) allusion au personnage satanique, par l'enchaînement tonal d'*ut* à *RÉ* ♭, (sixte napolitaine) qui lui restera attaché dans toute l'œuvre ;

II. *Exposition* du *premier thème* seulement de l'*Allegro* du type S, interrompue à la place du *pont* ;

III. *Épisode dramatique*, décrivant l'hésitation du personnage de Max au bord de l'abîme ;

IV. *Second thème* (au *relatif majeur* : *MI* ♭), continué par le *développement* très pittoresque, notamment quand ce même thème joyeux revient en *SOL*, tonalité particulièrement bien choisie ; la modulation « satanique » au demi-ton supérieur reparaît au moment de la rentrée ;

V. *Réexposition* du *premier thème* ; puis un raccourci de l'épisode formant le *pont*, et l'explosion finale du *second thème*, exultant de joie, en *UT*.

Ouverture d'*Euryanthe* (1823), divisée en *trois* sections :

I. *Exposition* de l'***Allegro***, sans autre Introduction qu'une brève préparation du *premier thème* par son propre rythme ; le ***second thème***, à la **D.** *SI* ♭, lui succède et s'achève en une sorte de ***trait***, de style Concerto;

II. *Épisode dramatique* interrompant le cours de l'***Allegro*** par une phrase lente et mystérieuse au ton éloigné de *mi* ♮, liée au souvenir d'Emma-la-morte, sur lequel repose tout le drame ; cette phrase se développe en une sorte de *fugato* à la tonalité de *si* ♮ (*ut* ♭) particulièrement bien choisie ;

III. ***Développement*** de l'***Allegro***, procédant par entrées successives des **deux thèmes, toujours en état de *marche* au point de vue tonal, et relié sans interruption à la *réexposition* normale des deux thèmes.**

OUVERTURE D'*OBÉRON* (1826), divisée en *quatre* sections :

I. ***Introduction lente,*** de provenance dramatique, qui contient notamment un emploi très spécial de la sonorité de la sourdine sur la corde grave des violons ;

II. ***Exposition*** du ***premier thème*** de l'*Allegro* ;

III. ***Épisode dramatique*** assez court, qui se complète par l'exposition du ***second thème.***

IV. ***Réexposition*** du ***premier thème,*** puis de fragments de l'*épisode,* et enfin du ***second thème,*** en conclusion.

Ces divers essais de transposition de l'épisode ou de condensation des sections n'ont pas fait école, et l'on peut dire que, tant qu'il y a eu de véritables *Ouvertures*, c'est la forme en *cinq sections* qui a prévalu,

SCHUMANN (1810 † 1856) s'est montré plus réservé encore dans le domaine de la construction, car sa très belle Ouverture de *Manfred* suit scrupuleusement la forme Sonate : exposition, développement et réexposition ; et **MENDELSSOHN** (1809 † 1847) ne s'en éloigne pas davantage.

Si le lecteur croyait vraiment nécessaire de connaître des spécimens des *trois états* différents de l'*Ouverture* au temps de Beethoven, il faudrait qu'on lui dônnât ici, après les derniers exemples de la forme française et les exemples typiques de la forme beethovénienne, d'autres exemples représentatifs de cette prétendue « forme fantaisiste », irrévérencieusement qualifiée « Pot-pourri » dans le vocabulaire usuel. Cette excursion dans un domaine où la « composition » n'a plus vraiment rien à voir ne nous a pas semblé indispensable. En prenant au hasard l'une quelconque des partitions d'*Opéras Comiques* (et trop souvent aussi, hélas ! celles des *Opéras...* tout court) qui parurent en France entre 1818 et 1840 approximativement, on est à peu près sûr de se procurer un « bon modèle du genre ». Ouvrons *Zampa* d'**HÉROLD** (1831), nous n'y trouvons pas moins de *huit motifs* différents, emboîtés les uns à la suite des autres sans la moindre raison, musicale tout au moins. Ouvrons *Giralda* d'**ADAM** (1850), l'incohérence est plus complète, mais la qualité des motifs est encore inférieure. Entr'ouvrons même un certain *Prophète* (1848) : une succession informe d'airs divers, sans aucun lien, lui sert d'Ouverture : seulement, on ne joue jamais cette étonnante « rapsodie », et des âmes charitables nous affirment même qu'elle ne serait pas de **MEYERBEER** : nous voudrions en être sûrs, car ce musicien eut tout de même certains dons scéniques appréciables. Et. pour finir, n'ouvrons plus rien de cet affligeant répertoire.

7. OUVERTURES MODERNES.

A vrai dire, le type classique de l'Ouverture, tel qu'il est établi par Beethoven, avec sa division en *cinq sections*, n'a jamais subi de modifications, en tant que construction symphonique : c'est seulement par un effet de la pénétration des principes dramatiques que cette forme tendra, vers le milieu du XIX[e] siècle, à se désagréger plutôt qu'à se transformer, en opérant une fusion complète avec le *Drame lyrique*. Les ouvrages scéniques appartenant à cette époque, qui seront analysés au Troisième Livre de ce COURS, montreront les effets de cette fusion.

Si les derniers spécimens de l'*Ouverture Symphonique* que nous allons examiner brièvement nous ont paru devoir faire l'objet d'un paragraphe séparé, ce n'est donc pas en raison d'une innovation quelconque dans leur architecture : tout au contraire, ils démontreront, croyons-nous, la survivance de la forme beethovénienne, même postérieurement à cet enrichissement du style harmonique et modulant, que personnifient respectivement les deux noms glorieux de Franck pour la Symphonie et de Wagner pour le Drame.

WAGNER (1813 † 1883) représente précisément cette survivance de la forme Ouverture, en réaction délibérée contre l'affligeante déchéance dont nous venons de parler : c'est en effet au moment même des plus grands succès des Hérold, des Adam et de tant d'autres du même niveau, que nous voyons le jeune auteur de *Rienzi* (1840) et du *Vaisseau Fantôme* (1842) continuer à écrire des Ouvertures classiques, parmi lesquelles la meilleure est celle de *Tannhäuser* (1845), sagement divisée en *cinq sections* :

OUVERTURE DE *TANNHÄUSER* :

I. ***Mouvement lent***, exposant la ***Marche des Pèlerins*** en forme d'***Introduction*** ;
II. ***Exposition*** dans la forme Sonate : ***première idée*** sur le thème du ***Venusberg***, et ***seconde idée*** faite de l'air de ***Tannhäuser*** ;
III. ***Développement***, interrompu par l'***épisode dramatique*** tiré de la scène de ***Vénus*** ;
IV. ***Réexposition*** normale des deux idées ;
V. ***Conclusion*** ou ***développement terminal*** contenant la ***Marche des Pèlerins***, élargie en rythme à quatre temps et combinée avec d'autres dessins.

Telle est la forme claire et simple de cette Ouverture, dont l'audition souleva naguère les plus violentes polémiques parmi les critiques : on a quelque peine aujourd'hui à comprendre pourquoi. Quoi qu'il en soit, après cet hommage rendu à la forme beethovénienne, nous verrons

Wagner se tourner vers le *Prélude dramatique*, réellement inséparable de l'œuvre, comme on s'en rend trop bien compte en écoutant ces mêmes Préludes détachés arbitrairement pour le concert : tour à tour *Lohengrin* (1847), *Tristan* (1859), la *Tétralogie* (1876) et enfin *Parsifal* (1882) viennent témoigner de la préférence de l'auteur pour cette fusion du Prélude dans le Drame, tandis qu'une exception « magistrale » dans tous les sens de ce mot apparaît en 1862, avec l'Ouverture des *Maîtres Chanteurs*, divisible en *cinq sections* que l'on peut ramener à *trois* :

OUVERTURE DES *MAITRES CHANTEURS* :

I. *Exposition* des deux thèmes affectés aux Maîtres : celui de la *Marche* et celui dit de la *Bannière*, pour nous servir des appellations en usage ; c'est l'ensemble de ces deux thèmes qui forme la *première idée* dans l'exposition générale ;

II. *Pont*, figuré par le petit thème épisodique d'Eva, qui amène l'air de Walther en *MI*, formant la véritable *seconde idée*.

— Ces deux sections forment l'Exposition complète.

III. *Épisode dramatique* ou plus exactement « comique », au ton de *MI* ♭, fort judicieusement choisi en raison de son affinité avec le ton principal *UT* et de son éloignement complet du ton de *MI* ♮, où était la seconde idée. C'est la scène ironique du « faux poète » (Beckmesser) et des rires de l'assistance qui en fournit les éléments.

— Cet épisode est nettement séparé des autres sections.

IV. *Réexposition* par la *seconde idée* (air de Walther) au ton principal (*UT*) avec combinaison des deux autres thèmes (la *Marche* des Maîtres et la *Bannière*) simultanément ;

V. *Conclusion* très brève par le thème de la *Marche* élargi.

— Ces deux sections forment la Réexposition complète.

Après Wagner, l'*Ouverture Symphonique* se fait de plus en plus rare ; mais les spécimens postérieurs en date ne diffèrent pas notablement de la construction beethovénienne. Telle est, par exemple, l'Ouverture du *Roi d'Ys* (1876) d'**Édouard LALO**.

Vers la même époque (1874 à 1880), **Vincent d'INDY** s'est servi de la même forme pour une œuvre dans laquelle on a souvent voulu voir, à tort, un Poème Symphonique : les trois pièces d'orchestre intitulées *Wallenstein* sont *trois Ouvertures Symphoniques*, construites comme si elles étaient destinées en réalité à précéder chacun des trois drames de Schiller, dont l'ensemble constitue la *Trilogie de Wallenstein* ; leurs éléments thématiques sont attribués, dans la pensée de l'auteur, à certaines scènes, à certains sentiments ou à certains personnages appartenant aux Drames, comme si ces Drames avaient été effectivement traités en musique : mais l'emploi de ces thèmes demeure conforme aux principes de la construction symphonique, dont les Ouvertures de *Léonore*

ont donné les premiers modèles. On pourra s'en rendre compte par le plan sommaire de chacune de ces trois pièces :

Première Ouverture : *LE CAMP DE WALLENSTEIN* : *quatre* sections :

I. *Exposition* de l'*Allegro*, sans Introduction lente : la *première idée* en *SOL*, très agogique, fixe le cadre guerrier du Drame ; le *pont* mélodique conduit sans modulation à la seconde idée (c'est un « pont d'Ouverture » et non un « pont de Symphonie ») ; cette *seconde idée*, en rythme de *valse*, en *mi*, relatif du ton principal, dépeint la gaîté des soldats provenant de tous les pays. Il est en forme de phrase lied (*a, b, d*) et s'enchaîne à la première partie du *développement*, construit sur le premier thème et le pont, en *MI*, puis en *MI* ♭.

II. *Épisode dramatique*, modulant de *si* à *RÉ*, puis à *UT, LA, MI* ♭ et enfin *SI* ♮ (*UT* ♭), où apparaît le theme affecté à la personnalité de Wallenstein, précédé de quatre entrées fuguées aux bassons ;

III. *Réexposition* normale du thème guerrier (*première idée*), du *pont*, transposé en *SI* ♭, et du thème de danse (*seconde idée*) transposé sur le *degré* de la *D.*, mais sans *ut* ♯, afin de ne pas caractériser le ton de *RÉ* : c'est une sorte de VIIe mode grégorien ;

IV. *Développement terminal* par le rythme du pont, aboutissant à une combinaison finale en forme de *strette*, où l'on entend le thème guerrier, les danses et enfin le thème de Wallenstein, entrant au ton principal *SOL*.

Deuxième Ouverture : *MAX ET THÉCLA* : *cinq* sections :

I. *Introduction lente*, assez longue, en *MI* ♭, exposant les trois éléments thématiques de l'œuvre : le thème « héroïque » attribué à Max Piccolomini, le thème de douceur et de tendresse (Thécla) et enfin une sorte de thème « fatal » fait du dernier fragment de celui de Wallenstein (1), interrompant comme une menace le thème du jeune héros.

II. *Exposition* classique de l'*Allegro* : *première idée* tirée du thème de Max, et *seconde idée* encore imprécise, qui esquisse seulement le thème de Thécla, et s'enchaîne à un *développement* très court contenant les éléments essentiels des deux thèmes ;

III. *Épisode dramatique* très important, sorte de *duo* où s'expose d'abord le thème de Thécla, en *SI*, auquel va bientôt s'adjoindre celui de Max, en *SOL*, puis un rappel, essentiellement dramatique, du thème « fatal » (2) ;

(1) Il ne faut pas oublier que nous étions en 1874, quand nous fîmes usage de cette « allégorie fatale » dont on a tant abusé depuis. C'était l'aurore du « wagnérisme » et nous avions vingt-trois ans. Nous nous souvenons même que ce thème « héroïque » de Max avait été écrit une première fois en un style beaucoup plus plat, qui nous valut ce cruel sarcasme de notre ami Henri Duparc, à qui nous l'avions montré : « On dirait du Victorin Joncières, ton thème ! » Il faut toujours se méfier des idées qui viennent trop vite : ce n'est pas le seul cas où nous l'avons constaté.

(2) Cette idée de « fatalité » attachée aux quatre dernières notes du thème de Wallenstein est purement *dramatique*, et la lecture du texte de Schiller est indispensable pour interpréter cette allusion à la douleur de Max, quand il acquiert la conviction de la trahison de Wallenstein. Cette superposition des deux thèmes (Max et Thécla) nous semble aussi aujourd'hui faite « pour l'œil » beaucoup plus que l'oreille : on n'entend guère chacune des phrases qu'à la faveur des silences de l'autre. On ne les entendait même pas du tout avec la première disposition des clarinettes, écrites *trop près* de la partie des violons, comme nous l'avons compris par la suite ; car, à cette époque, quelques mois après nos premières leçons de Franck, nous pouvons bien dire que nous ne savions absolument rien.
V. I.

IV. *Réexposition* tout à fait abrégée des deux thèmes, pour compléter la forme Sonate (1).

V. *Conclusion* dramatique, où reparaît le dessin « fatal » mêlé à celui de Max et à des souvenirs de celui de Thécla, dans un *Adagio* de moins en moins agogique, qui figure le dernier soupir de Max mourant.

TROISIÈME OUVERTURE : *LA MORT DE WALLENSTEIN* : *cinq* sections :

I. *Introduction lente*, débutant par des harmonies plus ou moins « mystérieuses » appliquées aux « présages des astres » que Schiller nous montre comme étant la préoccupation de son héros, au début du troisième drame. Ces harmonies s'exposent en *si*, ton principal, puis en *ré*, avec des rappels du thème de Wallenstein, destiné à fournir la seconde idée dans l'*Allegro* ;

II. *Exposition* de l'*Allegro* : le *premier theme* est formé par le « dessin fatal » devenu une véritable idée ; le *pont* est un rappel du thème « guerrier » de la première Ouverture, mais sur un autre rythme et en forme modulante, tandis que le premier thème reparaît à diverses reprises en s'estompant jusqu'à l'entrée du *second thème* : celui-ci, en *RÉ*, n'est autre que le thème de Wallenstein, s'imposant par son motif principal et se complétant ensuite par une phrase mélodique où se mêlent des rappels du thème de Thécla (souvenirs de la fille dans l'âme ambitieuse du père) ; le *développement* de ces trois éléments commence immédiatement, et le thème de Wallenstein s'efface peu à peu, en passant par *LA*, *LA* ♭ et la *D.* de *MI* ♭, afin de rendre plus frappante l'entrée de l'épisode ;

III. *Épisode dramatique* en *MI* ♮, tonalité très éloignée et choisie pour un effet purement dramatique, mais justifiée symphoniquement en tant que *sous-dominante* du ton principal *SI*, qui sera celui de la fin, de même que *MI* ♭ (*RÉ* ♯) entendu précédemment dans le développement figurait déjà la *médiante* majeure de ce même ton. Cet épisode est construit sur le souvenir thématique de Thécla, tandis que le cor rappelle des fragments du thème de Max, en *MI* ♭ (*RÉ* ♯) ;

IV. *Réexposition* de la *seconde idée* seulement (thème de Wallenstein), préparée par un conduit modulant (*crescendo* de tout l'orchestre) forme de fausses entrées de ce même thème, qui éclate enfin dans toute sa force, en *SI* ;

V. *Conclusion* ou sorte de « péroraison » très large, au ton principal *SI*, destinée à faire équilibre à l'Introduction : on y retrouve les harmonies « astrales » ou « stellaires », ainsi que le thème « fatal », qui se mêlent au rythme « guerrier » du pont : le tout est disposé sur deux tonalités, comme au début, avec la même relation entre elles ; et le thème de Wallenstein revient une dernière fois, en *si*, pour disparaître et s'éteindre avec le dernier souffle du héros.

Il ne nous a point paru superflu de donner ici cette analyse, afin de bien montrer que les intentions descriptives et dramatiques qui animent

(1) Il faut noter, dans l'instrumentation, les *traits de flûtes* qui ont été ajoutés au passage qui précède la rentrée : c'est sur le conseil fort sage de Franz Liszt, à qui nous avions montré notre manuscrit, lors d'un séjour auprès de lui, à Weimar, que cette adjonction fut faite. L'effet en est excellent : comme beaucoup de dispositions orchestrales, il semble qu'on ne les entende pas ; mais leur suppression laisse un vide qu'on « entend » fort bien. V. I.

toute l'œuvre demeurent partout subordonnées aux règles de la construction beethovénienne de l'Ouverture. La souplesse même de cette division en quatre ou cinq sections, régies par le type Sonate, s'adapte fort aisément aux exigences poétiques extramusicales, dont le Poème Symphonique va nous montrer diverses applications ; mais les principes d'exposition, de développement et de réexposition, suffisent à maintenir la composition dans un cadre solide et précis, ce qui nous semble indispensable pour parer aux dangers de ce désordre thématique et de cette anarchie tonale, dont nous rencontrerons trop d'exemples au cours du dernier chapitre de ce Livre.



VI

LE POÈME SYMPHONIQUE

ET

LA FANTAISIE

TECHNIQUE

1. DÉFINITIONS.

On désigne en général sous le nom de **Poème Symphonique** toute « pièce musicale, dans la construction de laquelle l'application des principes *symphoniques* est subordonnée aux exigences d'un *poème*, supposé connu de l'auditeur ». Ainsi, la musique du *Poème Symphonique*, ne reposant pas sur la *parole chantée*, ne peut être considérée comme véritablement *dramatique* ; mais en même temps, sa subordination aux exigences d'un *texte littéraire* (poème, argument, titre) la soustrait, partiellement tout au moins, aux lois de l'ordre *symphonique*. En d'autres termes, ce n'est déjà plus ce que l'on a appelé de la « musique pure », sans être encore de la « musique appliquée », à des paroles tout au moins, car c'est bien de la *musique appliquée à quelque chose* ; et c'est précisément l'indétermination de cette « chose » à laquelle s'applique la musique du *Poème Symphonique* qui a pour conséquence une indétermination corrélative dans sa forme.

Comme nous l'avons dit en commençant (p. 8), nous sommes parvenus

ici aux « confins indécis et lointains qui séparent la *Symphonie* du *Drame* ». Le conflit entre les lois dont se réclament respectivement ces deux types, représentatifs des deux grandes branches qui partagent l'art musical, éclate dans le *Poème Symphonique* : un Poème, en effet, s'explique fort bien sans musique, de même qu'une Symphonie sans Poème; mais, si le Poème et la musique n'ont pas à proprement parler « besoin » l'un de l'autre, ils peuvent aussi bien se compléter mutuellement, comme il arrive, par exemple, dans le Drame lyrique ou dans le simple Poème chanté. Cette fusion, sur laquelle est fondé tout l'art dramatique musical, le *Poème Symphonique* s'efforce de la réaliser symphoniquement, sans parole chantée.

Tel est bien, en effet, le véritable « paradoxe » sur lequel repose ce genre spécial, qui est censé demeurer « symphonique » tout en prétendant être aussi un « poème ». Sans doute, nous avons maintes fois rencontré, dans les Sonates, les Symphonies ou la Musique de Chambre, des intentions descriptives ou des allusions poétiques qui ne nuisent nullement, loin de là, à la valeur des œuvres : de tels échanges entre les arts sont chose normale, mais à la condition toutefois que telle œuvre, influencée plus ou moins profondément par la poésie, n'en demeure pas moins « musicale », c'est-à-dire régie par les principes formels de l'ordre tonal et thématique.

L'Ouverture elle-même, la plus directement soumise à des influences de cette nature, n'emprunte ses thèmes aux scènes lyriques du Drame qu'en les incorporant à sa structure symphonique, qui seule en règle la place et la tonalité : c'est toujours, en quelque sorte, la composition qui régit la poésie. Avec le *Poème Symphonique* au contraire, c'est la poésie qui prétendra régir la composition. Désormais, l'équilibre symphonique sera rompu en faveur du programme poétique, plus ou moins nettement exprimé ou connu, c'est-à-dire le plus souvent au détriment de la composition proprement dite.

De même que le spectateur ne peut comprendre entièrement le Drame lyrique sans assister à sa représentation, c'est-à-dire à l'action dont la musique est le commentaire, ainsi l'auditeur du *Poème Symphonique* n'en peut pénétrer le sens s'il ne connaît pas, par ailleurs, autre chose que sa musique. Mais cette « autre chose » le spectateur la voit, l'entend : ce sont les personnages, la scène, les paroles, les gestes. L'auditeur, au contraire, ne voit rien, n'entend rien autre que la musique du *Poème Symphonique* : or, cette musique ne s'explique que par un Poème, ou tout au moins par l'argument général de ce Poème, résumé sur un « programme » en quelques lignes, si ce n'est même en quelques mots, une formule, voire un simple titre.

Poème, programme, titre, tels seront désormais les éléments « extra-

musicaux » qui exerceront sur la forme de l'œuvre une action prépondérante. Si ce ne sont point là encore les raisons dramatiques, accent, parole, scène, qui régissent la composition, ce ne sont déjà plus dorénavant ces principes symphoniques qui furent à la base de toutes les formes examinées jusqu'ici, sans exception, depuis la Fugue jusqu'à l'Ouverture. Aussi a-t-on pu dire, avec raison selon nous, que le *Poème Symphonique* est un genre « hybride ». Il n'était guère possible d'assigner à son étude une autre place que celle-ci : après les autres formes purement symphoniques, et avant les formes purement dramatiques, qui feront l'objet du Troisième Livre de ce Cours.

Les occasions n'ont point manqué de signaler déjà l'imprécision, sinon l'impropriété radicale de plusieurs appellations en usage pour désigner des compositions symphoniques connues ; encore ces inexactitudes dans notre vocabulaire étaient-elles assez aisément corrigibles, tant que les caractères spécifiques de la forme en question pouvaient être nettement reconnus. Tel n'est plus le cas, comme on vient de le voir, pour le *Poème Symphonique*, dans lequel ces caractères deviennent de plus en plus négatifs. Jusqu'ici nous avions rencontré surtout des formes fixes mal qualifiées ; que sera-ce maintenant que l'indétermination réside dans la forme elle-même ?

Le titre *Poème Symphonique* exprime encore assez exactement le contenu de l'œuvre qu'il désigne ; aussi l'avons-nous conservé pour une foule de compositions conçues d'après les mêmes principes, bien que leurs dénominations soient souvent fort différentes : Légende, Ballade, Conte, etc. Cette variété ne doit pas surprendre quand le titre veut exprimer aussi le sujet choisi : n'est-ce pas là bien souvent, en effet, tout ce qui subsiste du « poème » ou du « programme » suivi par la musique ? Toutefois, à côté de ces titres « représentatifs » ou prétendus tels, on en rencontre d'autres par lesquels les auteurs ont voulu qualifier des œuvres dont le *Poème Symphonique* est toujours, consciemment ou non, le prototype, en tant qu'il « échappe aux lois normales de la composition ».

Cette véritable « évasion des règles » s'accommode fort bien du mot qui la signifie : *Fantaisie*. Ce n'est pas sans mûre réflexion que nous ferons dans ce chapitre une place particulière à cette véritable « variété du Poème Symphonique » que fut la **Fantaisie**, au temps où ce vocable ne recouvrait pas encore ces « airs cousus ensemble » qui justifieraient mieux par cela même le titre *Rapsodie*, à moins que la qualité de ces « airs », si mal « cousus » de gros fils, ne les fasse rejeter au rang de simples *Pots-pourris*, que des euphémismes polis appellent aussi *Sélections* ou *Bouquets*, ainsi que nous l'avons remarqué à propos des *Ouvertures* de cette sorte (p. 283).

Le terme *Fantaisie*, que nous rencontrons ici pour la dernière fois, s'est appliqué originairement, on s'en souvient, à certains *Préludes* de *Fugues*, signifiant alors « une pièce affranchie des obligations étroites de l'écriture fuguée ». Nous l'avons retrouvé plus tard comme synonyme de *Sinfonia*, au moment où ce mot ne désignait aucunement notre *Symphonie*, mais seulement le *Prélude* ou l'*Ouverture* précédant le chanteur *solo* ou la scène jouée. Vers le milieu du XVIII[e] siècle, il sera repris par Philippe Emmanuel Bach, pour désigner des pièces assez semblables aux anciens *Préludes*, en raison de leur grande liberté de forme et d'écriture, mais qui ne sont suivies d'aucune autre composition, ce qui explique la préférence de leur auteur pour le nom de *Fantaisie*.

Plus tard, Beethoven, Mozart et quelques autres se serviront du même mot pour désigner des œuvres tout à fait différentes, qui répondent, pour la plupart, à un programme ou à une intention descriptive, à moins qu'elles n'aient gardé une forme symphonique clairement reconnaissable, n'ayant donc plus rien de la *Fantaisie*, sauf leur titre.

Quoi qu'il en soit, ces œuvres assez disparates, dont l'ordre thématique et tonal ne peut se justifier par rien, sinon par une idée extra-musicale exprimée ou non, se réclament, pour ce motif même, du type *Poème Symphonique*, dans la mesure où l'on peut appeler « type » une composition aussi indéterminée. S'il se trouve peut-être, parmi ces *Fantaisies* d'époques diverses classées dans le présent chapitre, quelques spécimens qui ne soient pas rigoureusement assimilables au genre du *Poème Symphonique*, il demeure incontestable que l'on ne pouvait néanmoins les ranger valablement dans aucune autre catégorie.

2. ORIGINES ET PRINCIPAUX ASPECTS DU POÈME SYMPHONIQUE.

La subordination de la musique aux exigences d'une raison qui lui est extérieure : tel est bien selon nous le caractère spécifique du *Poème Symphonique*. Or, il est dans la nature même de la musique de traduire ou de représenter des sentiments ou des impressions d'un autre ordre. Aussi l'origine du genre qui paraît n'avoir reçu cette désignation que vers le milieu du XIX[e] siècle doit-elle être recherchée très antérieurement : une fois de plus, nous constatons ici que la *chose* existe bien longtemps avant le *mot* dont on s'est servi pour la qualifier. On attribue communément à Berlioz et à Liszt l'« invention » du *Poème Symphonique* : il n'est pas très certain qu'ils aient inventé le *mot* lui-même, car il ne prend « droit de cité » dans la nomenclature musicale qu'assez longtemps après eux (1) ; quant à la *chose*, elle est aussi ancienne que l'art

(1) On est assez surpris de constater que, si le substantif *symphonie* (*sinfonia*) remonte à

musical, et si nous ne remontons pas plus haut que le XVIe siècle dans le rapide exposé qui va suivre, c'est qu'il n'est guère possible de rechercher plus loin dans le passé la trace de genres musicaux nettement différenciés.

La Chanson pittoresque médiévale. — On se souvient que, parmi les plus anciennes polyphonies profanes, bien avant l'organisation de la musique instrumentale, certaines compositions vocales, notamment celles de Clément Janequin (1), répondaient déjà à une préoccupation « extra-musicale » d'ordre descriptif, ou à ce que nous appellerions aujourd'hui un « programme » : les paroles chantées s'y réduisent, la plupart du temps, à de simples onomatopées imitatives, traitées instrumentalement, bien qu'elles soient proférées par les voix, et destinées à représenter la scène indiquée par le titre : *La Bataille de Marignan*, *Le Chant des Oiseaux*, etc. Ce sont les péripéties du « programme » résumé dans ce titre qui commandent les divisions de la composition musicale, où les paroles ne sont plus qu'un prétexte. Toutefois, comme cette composition est encore rudimentaire et sans modulations (*monotone*, au sens exact du mot), son équilibre n'a pas à en souffrir. Ces véritables *Poèmes Symphoniques vocaux*, première manifestation connue de la « musique à programme », se bornent à encadrer dans une forme usuelle, celle du *Madrigal*, le tableau de quelque événement dramatique ou de quelque scène humoristique déterminée ; mais cette *forme* n'en subsiste pas moins, comme elle subsistera dans le *Madrigal dramatique* et, longtemps après celui-ci, dans l'*Opéra* auquel il donnera naissance : là encore, nous retrouverons le principe de l'élément dramatique modelé dans une forme symphonique fixe, du Drame subordonné à la Musique. Dès le siècle suivant, au contraire, nous verrons s'établir une sorte de « courant inverse », à la faveur duquel la forme symphonique se modèlera sur l'élément dramatique, la Musique sera subordonnée au Drame.

Les Pièces allégoriques pour instrument solo — Au XVIIe siècle, nous avons vu la musique instrumentale commencer à vivre de sa vie propre, et la branche symphonique de l'art musical se séparer de la branche dramatique : du *Motet* est née la *Fugue* ; des anciennes Danses, de moins en moins « dansées » effectivement, sont nées tour à tour la *Suite* et la *Sonate*. Ces deux derniers titres, appliqués assez indifféremment l'un pour l'autre, se rencontrent aussi pour désigner des œuvres qui ne sont en réalité ni l'un ni l'autre.

la plus haute antiquité, l'adjectif *symphonique* est un véritable néologisme, que Littré n'admet même pas dans l'édition de 1873-77 de son dictionnaire.

(1) Voir le Premier Livre de ce COURS, pages 190 et suiv.

Le vieil instinct descriptif, tendant toujours à utiliser la musique pour dépeindre quelque autre chose plus ou moins poétique, va de nouveau se donner libre carrière : et nous verrons apparaître des pièces pour solistes (clavecinistes en général, quelquefois violonistes ou autres) qui, pour être comprises, nécessitaient un véritable « programme » avec commentaires, ou tout au moins des titres évocateurs, allégoriques ou symboliques, complaisamment choisis par les auteurs, qui en tiraient même quelque vanité. On verra, par les exemples que nous donnerons, quelles conceptions insolites de la poésie, de la description ou du drame, présidèrent à l'éclosion de ces véritables *Poèmes Symphoniques instrumentaux*, moins éloignés qu'il ne paraît de leurs succédanés, romantiques et orchestraux, du XIXe siècle ; car c'est toujours la prépondérance du programme littéraire, de l'élément extramusical, qui y régit de plus en plus étroitement, au détriment de la construction purement symphonique, l'ordonnance des thèmes, des modulations et des développements.

Les Fantaisies de l'époque classique. — Ici se place une sorte de trêve ou d'intermède dans l'essor normal du *Poème Symphonique* : la seconde moitié du XVIIIe siècle vit apparaître et disparaître en peu de temps une autre variété de ces œuvres « échappant aux lois normales de la composition », pour lesquelles on ressuscita le vieux qualificatif réservé naguère à certains Préludes : les *Fantaisies*. Sauf pour deux ou trois compositeurs, ces pièces, indéniablement influencées par des considérations extramusicales inexpliquées, n'ont guère de commun entre elles que leur titre. Les meilleures suivent les errements en usage dans la musique classique : expositions, développements, variations, subdivision en plusieurs mouvements, etc. Toutefois, les fréquentes licences qui s'y rencontrent n'ont d'autre justification plausible qu'une intention descriptive ou littéraire, sur laquelle les auteurs n'ont pas cru devoir fournir d'explications. On y chercherait vainement les vestiges d'une forme stable : or, il est évident que, seul parmi tous les genres connus, le *Poème Symphonique* est revêtu de ce même caractère négatif. La place de ces *Fantaisies* est donc ici et nulle part ailleurs, ainsi que nous nous en. sommes parfaitement rendu compte au cours de l'élaboration de cet Ouvrage. Elles n'ont pas survécu longtemps, du reste, car au siècle suivant ce titre recevra une tout autre acception, d'où tout vestige classique aura disparu Les unes traiteront musicalement des thèmes populaires différents, et en ce cas le terme *Rapsodie* est celui qui leur conviendrait le mieux. Les autres tomberont au rang de ces innommables agrégats d'airs d'opéras dont nous avons parlé déjà.

Les Poèmes Symphoniques orchestraux. — La *Fantaisie classique* fait le lien entre les dernières pièces allégoriques en *solo* et les premières œuvres orchestrales, précédant le *Poème Symphonique* romantique et moderne auquel ce titre a été spécialement consacré. Déjà, avec Beethoven, nous verrons des *Fantaisies* pour orchestre, ou même des « Batailles » pareillement instrumentées : les unes et les autres appartiennent déjà sans conteste au *Poème Symphonique*. Toutefois, avec les Romantiques, la volonté d'innover sera plus manifeste encore, et le « programme » deviendra officiellement le « maître souverain » de la composition. Alors prendra naissance le dernier état de ce genre musical, que nous ne pouvons plus guère appeler une « forme », bien qu'il occupe de nos jours une si large place dans la musique instrumentale.

HISTORIQUE

3. LE POÈME SYMPHONIQUE VOCAL (XVIe SIÈCLE).

CLÉMENT JANEQUIN	14.. † 15..
NICOLAS GOMBERT	14.. † 15..
PHILIPPE VERDELOT	14.. † 1566
ALESSANDRO STRIGGIO	1535 † 1601
JOHANN ECKHARDT	1553 † 1611
GIOVANNI CROCE	1560 † 1609
ADRIANO BANCHIERI	1567 † 1634
HEINRICH SCHÜTZ	1585 † 1672

Clément JANEQUIN (1), dont on ignore les dates exactes, paraît être le plus ancien auteur de ces *Chansons pittoresques* mentionnées déjà à propos des Polyphonies profanes, et dont la plupart, répondant à une idée descriptive étrangère à la musique, sont de véritables *Poèmes Symphoniques vocaux*. Parmi ces ouvrages, publiés en 1559, on peut citer les suivants, dont plusieurs nous sont déjà connus :

Le Chant des Oiseaux ;
Le Caquet des Femmes ;
La Bataille de Marignan ;
La Bataille de Metz ;
La Bataille de Reinty ;
La Prise de Boulongne ;
Les Cris de Paris, etc.

(1) Voir Ier liv., pages 195 et suiv.

Nicolas GOMBERT (1) a laissé, parmi ses *Chansons polyphoniques* publiées en 1544 et déjà signalées, une *Chasse au cerf* et une *Chasse au lièvre*, attribuées à Janequin également, et que l'on peut ranger dans le genre descriptif.

Philippe VERDELOT (2), compositeur wallon, qui fut élève de Willaert et vécut à Florence, est aussi l'auteur d'une *Chasse au lapin*, parue en 1561 et appartenant à la même catégorie.

Alessandro STRIGGIO, de Mantoue, dont il sera question plus en détail au Troisième Livre de ce COURS, à propos de sa musique dramatique, a publié en 1584 deux Madrigaux célèbres, dont le style est nettement imitatif, et même humoristique : *Il Chirolamente delle Donne al Buccato* (la Dispute des Femmes à la Fontaine) et *La Chasse.*

Johann ECKHARDT, l'un des premiers compositeurs allemands dont on rencontre le nom dans l'histoire, en même temps que celui beaucoup plus célèbre de son contemporain Schütz, était né en Thuringe et fut l'élève de Roland de Lassus, avant de se fixer à Königsberg, où il passa la plus grande partie de sa vie, comme maître de chapelle du duc de Prusse. On possède de lui une pièce vocale publiée en 1589 et intitulée *Le Tumulte de la place Saint-Marc*, qui répond aussi au caractère du *Poème Symphonique.*

Giovanni CROCE, né à Chioggia, comme Zarlino dont il fut l'élève, devint plus tard maître de chapelle de l'église Saint-Marc, à Venise. Nous ne l'avons point cité parmi les auteurs de Motets, parce que ses compositions dans cette forme sont sans personnalité ; en revanche, il a écrit des Madrigaux fort curieux et tout à fait descriptifs, notamment :

La Triacca musicale (La Médecine musicale) où l'on voit apparaître l'allégorie burlesque de la « médecine ordinaire » et le « jeu de l'œuf » ;

La Chanson des Enfants ;

Le Concours de Chant entre le Rossignol et le Coucou, jugé par le Perroquet, véritable scène comique à personnages, se rapprochant déjà beaucoup des premiers essais d'Opéras : sa date est 1595.

Adriano BANCHIERI (3) doit être mentionné également, pour son

(1) Voir Ier liv., p. 199.

(2) Cet auteur a été cité incidemment au Premier Livre (p. 196) comme ayant ajouté une *cinquième voix* à plusieurs polyphonies écrites primitivement à *quatre voix*, et notamment à la *Bataille de Marignan* de JANEQUIN.

(3) Voir Ier liv., p. 209 et IIe liv., 1re partie, p. 68.

Festino nella Sera del Gioveddi grasso (Festin du Jeudi-gras) et pour les divers cris d'animaux qu'il qualifie *Contrapunto bestiale alla mente*: cette scène burlesque date de 1608.

Heinrich SCHÜTZ (1), dans ses *Sinfoniae sacrae* et notamment dans les *Dialogues* dont nous avons donné l'analyse, marque le dernier état du *Poème Symphonique vocal*, en ce sens que les personnages n'y sont pas encore individualisés : mais c'est le chœur impersonnel qui obéit à une idée extramusicale, en tant que sa collectivité est censée représenter un individu. C'est au contraire la substitution du *solo* au *chœur* qui marquera la transition entre ces derniers spécimens de « musique vocale à programme » et les premiers essais de représentation scénique, caractérisant l'avènement de la véritable « musique dramatique ». Ces deux états de la musique, si voisins l'un de l'autre, procèdent de la tendance, générale à cette époque dans tous les pays musicaux d'Europe, à dramatiser la forme, mais sans la modifier, tout en y ajoutant une intention littéraire.

4. LES PIÈCES INSTRUMENTALES DESCRIPTIVES (XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES).

JOHN MUNDAY.	15.. † 1630
JOHANN JACOB FROBERGER	16.. † 1667
DIETRICH BUXTEHUDE.	1637 † 1707
MARIN MARET	1656 † 1728
JOHANN KUHNAU	1660 † 1722
FRANÇOIS COUPERIN	1668 † 1733
JOHANN SEBASTIAN BACH	1685 † 1750
JOHANN CHRISTIAN BACH	1735 † 1782

John MUNDAY paraît avoir été l'un des premiers à formuler l'intention descriptive de certaines de ses œuvres : il fut organiste à Windsor jusqu'à la fin de sa vie. Dans le *Livre de Virginal* de la reine Elisabeth, publié à Londres, on trouve une pièce intitulée *Sonate pour Virginal* (2), qui contient, au dire de l'auteur, « une description sur cet instrument de la pluie et du beau temps ».

Johann Jacob FROBERGER (3), l'un des premiers auteurs de Fugues, a composé des *Batailles pour Clavecin*, précédées d'une notice, où

(1) Voir Ier liv., pages 177 et suiv.
(2) On se souvient que c'était le nom d'une variété de clavecin ou d'épinette employée en Angleterre (Voir ci-dessus p. 22).
(3) Voir IIe liv., 1re partie, p. 73.

il se flatte, dit-il, de « décrire parfaitement non seulement les sentiments mais encore les idées et même les événements ». Dès lors, la voie est ouverte aux titres explicatifs, et nous allons voir quel usage en sera fait.

Dietrich BUXTEHUDE (1) sacrifie à la mode du jour en publiant une série de *Sept Suites pour Clavecin*, destinées, nous dit leur titre, à « décrire les caractères différents des sept Planètes ».

Marin MARET, musicien français, plus célèbre comme violoniste que comme compositeur, est aussi l'auteur de Suites descriptives; mais les sujets de ces descriptions sont au moins inattendus : on a de lui, en effet, une série de *Livres de Viole* (alto) intitulée *Medica*. L'une des Suites qui y sont contenues justifierait mieux encore le qualificatif « chirurgica », car elle a pour titre *Tableau de l'Opération de la Taille*, et les *huit* pièces dont elle est faite méritent de passer à la postérité, sinon pour leur musique, du moins pour la « poésie » spéciale de leur programme :

1. Aspect de l'appareil.
2. Frémissements du patient ;
3. La résolution ;
4. Réflexions sérieuses;
5. L'incision ;
6. L'extraction;
7. On perd quasi la voix;
8. Les relevailles (Rondeau gai).

Johann KUHNAU (2), que nous avons qualifié naguère « esprit chercheur et inventif », est effectivement le premier à avoir fait une application rationnelle et soignée du programme littéraire à la musique. Les *Biblische Sonaten* que nous avons mentionnées sont au nombre de *six* :

1. Combat de David et de Goliath ;
2. Folie de Saül;
3. Mariage de Jacob ;
4. Maladie et guérison d'Ezéchias ;
5. Victoire de Gédéon ;
6. Enterrement de Jacob.

Le titre complet de cette œuvre, parue en 1700, est ainsi libellé : *Représentation musicale de quelques histoires bibliques ; Pièces pour*

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 73.
(2) Voir IIe liv., Ire partie, p. 144.

clavecin, que les amateurs joueront avec plaisir. Et l'auteur avait, dit-on, l'intention de poursuivre ainsi l'adaptation musicale de toute l'Histoire Sainte. Le souci puéril de reproduire jusqu'au plus infime détail ne le cède en rien aux descriptions, tout aussi enfantines, que nous rencontrerons jusque dans les plus solennels *Poèmes orchestraux* de nos meilleurs Romantiques : c'est vraiment là l'un des caractères spécifiques du genre.

Voici, à titre de spécimen, l'analyse sommaire des deux premières de ces Sonates :

PREMIÈRE SONATE BIBLIQUE : *Combat de David et de Goliath* : divisée en *huit* pièces, comme une sorte de *Suite* :

1. *Les Bravades de Goliath*, représentées par un thème d'allure pesante ;
2. *La Terreur des Israélites et leur Prière* : cette « prière » sera tout simplement le Choral *Aus tiefer Noth*, extrait des dernières œuvres de J. S. Bach ; on distingue assez bien les lamentations du peuple, et les harmonies ont un peu plus de relief que dans la première pièce ;
3. *Courage de David impuissant devant les bravades de Goliath. Il met sa confiance en Dieu* : c'est un simple *Allegretto*, sans particularité ;
4. *Le Combat* : on y reconnaît assez bien les motifs affectés à chacun des combattants : David agile ; Goliath lourd ; l'imitation de la *fronde*, qui tournoie et lance la pierre est plutôt comique, mais assez réussie ;
5. *Fuite des Philistins massacrés par les Israélites* ; c'est une pièce d'allure très vive, bien enfantine ;
6. *La Joie des Israélites. Leur Victoire* : ici nous retrouvons nettement la construction *binaire* de la Suite.
7. *Concert de Musique donné par les dames en l'honneur de David* : pièce un peu niaise, comme son titre, où l'on entend des imitations de trompettes et de timbales.
8. *Jubilation générale. Ballet du peuple*, lequel consiste en un Menuet des plus ordinaires.

DEUXIÈME SONATE BIBLIQUE : *La Folie de Saül* : en *trois* pièces ;

1. *La Mélancolie de Saül guérie par la Musique* : on entend une sorte de *récitatif* (la tristesse de Saül, sans doute) entrecoupé de *traits* rapides (sa folie) : puis une *entrée fuguée* sur un thème plus intéressant qui se combine avec les traits de la folie de Saül ; et pour finir le récitatif du début (1) ;
2. *Chanson rafraîchissante de la harpe de David* : on ne peut pas dire que la musique de cette chanson soit très « rafraîchissante » : elle est plutôt ennuyeuse, peut-être afin d'endormir Saül ?
3. *L'âme tranquille et contente de Saül* : petit air assez plat et enfantin.

Il semble bien que ces *Histoires bibliques* aient été, dans la pensée de l'auteur, destinées aux enfants et traitées en plaisanteries. Mais, même de ce point de vue, elles sont assez inégales et un peu longues :

(1) Il y a même ici un passage contenant d'assez belles « quintes » : serait-ce une autre allusion à la folie ?

le conflit entre la recherche descriptive et la structure musicale y apparaît déjà très clairement ; il ne fera que s'aggraver par la suite.

François COUPERIN (1), dans ses Suites qu'il qualifie « Ordres », ne manque pas de se conformer à la mode des « titres-programmes » ; souvent ces titres n'ont pas grand rapport avec la musique ; mais il faut citer ici une exception, dans laquelle l'intention descriptive de la musique est indéniable : nous voulons parler de la série intitulée *Les Folies Françaises* ou *Les Dominos*, qui contient *douze* pièces dont les désignations ne laissent aucun doute :

1. La Virginité (sous domino invisible) ;
2. La Pudeur (sous domino rose) ;
3. L'Ardeur (sous domino incarnat) ;
4. L'Espérance (sous domino vert) ;
5. La Fidélité (sous domino bleu) ;
6. La Persévérance (sous domino gris de lin) ;
7. La Langueur (sous domino violet) ;
8. La Coquetterie (sous différents dominos) (2) ;
9. Les vieux Galants et les Trésorières surannées (sous dominos pourpre et feuille morte) ;
10. Les Coucous bénévoles (sous domino jaune) ;
11. La Jalousie taciturne (sous domino gris de Maure) ;
12. La Frénésie ou le Désespoir (sous domino noir).

A partir de Couperin, on voit les titres pittoresques se répandre de plus en plus, surtout en France : mais la plupart de ces titres sont sans corrélation avec la musique.

J. S. BACH (3), lui-même, s'est « laissé entraîner », pourrait-on dire, à un essai de *Poème Symphonique*, en 1705, mais il ne l'a jamais renouvelé depuis, ayant déclaré plus tard que c'était là « un genre faux » : le titre même contient comme une excuse de la tendance *fantaisiste* de l'œuvre : *Caprice*, nous dit-il, *sur le départ de mon très cher frère*. Il s'agissait alors de son frère Johann Jacob, âgé de vingt-trois ans, qui venait de s'engager comme hautboïste dans un orchestre résidant assez loin du domicile familial. Cette œuvre est divisée en *six* parties :

1. *Les Flatteries des Amis* : morceau de forme Suite ;
2. *Les Amis représentent au partant les dangers du voyage* : les modulations de cette pièce (*sol, ut, FA, SI ♭, MI ♭, LA ♭*), procédant par assombrissement progressif dans l'ordre des *sous-dominantes*, seraient invraisemblables

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 137.

(2) Cette pièce est particulièrement intéressante par le mélange de mesures différentes et de rythmes qui décrit très spirituellement la coquetterie.

(3) Voir IIe liv., Ire partie, pages 76 et suiv.

sous la plume de Bach, s'il ne s'agissait que de musique : le poème seul (ou le « caprice ») les explique, ainsi que la conclusion sur la *dominante* de FA. Aucun exemple analogue ne se rencontre dans l'œuvre immense du maître ;

3. *Lamentations des Amis*, en *fa* : c'est une sorte de *Passacaille* avec basse obstinée, à la fois très poétique et de très belle tenue musicale ;
4. *Départ des Amis* : pièce très courte, modulant de MI ♭ à LA, contrairement à tous les usages de l'auteur ;
5. *Le Postillon sonne du Cornet* : on entend deux appels successifs imitant le Cornet de poste ;
6. *Fugue* : jeu de mots sans doute sur la « fuite » (*fuga*) du partant, ou plutôt de la poste, car c'est l'appel du Cornet qui sert de *sujet* à cette Fugue, tout à fait « fantaisiste » elle aussi, en dépit de quelques *strettes* assez intéressantes.

Cette analyse succincte suffit à montrer qu'entre les deux pièces extrêmes (Allemande et Fugue) assez régulières comme forme, nous sommes en pleine *fantaisie*, en plein *caprice*, ainsi que l'auteur nous en a avertis.

Johann Christian BACH (1) allait s'autoriser à son tour de l'exemple paternel en nous donnant une *Bataille de Rosbach*, où l'on entend, nous dit le véritable programme de l'œuvre, « le feu des canons, des détonations de mousquetterie, une attaque de la cavalerie et les lamentations des blessés ». Cette pièce se joue sans interruption, et n'ajoute rien à la gloire de la famille du Cantor de Leipzig.

Mais, tandis que les *batailles instrumentales* vont faire rage, comme il est naturel pour des batailles, remplaçant sans avantage aucun les antiques *batailles vocales* des Janequin et consorts, tandis qu'au siècle suivant des noms aussi disparates que DUSSEK et BEETHOVEN voisineront dans cette variété de la *Fantaisie* (ou du *Poème Symphonique*, comme on voudra), nous allons voir de quelle autre façon un autre fils du vieux Cantor, Charles Philippe Emmanuel, avait compris et réalisé cette musique « qui échappe aux lois normales de la composition ».

5. LES FANTAISIES A LA FIN DU XVIIIe SIÈCLE.

KARL PHILIP EMANUEL BACH	1714 † 1788
WOLFGANG AMADEUS MOZART. . . .	1756 † 1791
LUDWIG VAN BEETHOVEN	1770 † 1827

Les noms de ces trois illustres compositeurs sont rapprochés ici en

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 205.

tant que représentatifs d'une petite catégorie d'œuvres aussi indéterminées comme forme symphonique que comme poème : l'explication de leur désordre apparent ne nous est fournie que par leur seul titre, *Fantaisies*. On pourrait donc les qualifier tout aussi bien : *Poèmes Symphoniques sans poèmes*. Le mot *Fantaisie* a été appliqué à tant de compositions disparates qu'il ne faut pas s'étonner de le rencontrer, par exception, sous la plume de musiciens sérieux : cette exception ne devait point durer longtemps, car aussitôt après les tentatives de Beethoven, la pauvre « Fantaisie » n'allait pas tarder à recevoir les plus fâcheuses applications, tandis que Beethoven lui-même, avec sa *Bataille de Vittoria,* revenait au caractère explicitement descriptif du vrai *Poème Symphonique*.

Karl Philip Emanuel BACH (1) était bien l'homme des tentatives nouvelles : nous lui devons d'abord l'évasion complète des rigueurs du style contrepointé, auquel il préfère le « style galant », puis la création de la Sonate, et enfin *trois* ouvrages pour clavecin, divisés immuablement en *trois parties* dont la première et la dernière sont écrites *sans barres de mesure*, par une véritable insurrection contre les usages de son temps, ce qui l'amena sans doute à choisir comme excuse le titre *Fantaisie.*

PREMIÈRE FANTAISIE, en *MI* ♭ (1776) :

I. Un grand *trait, sans mesure,* suivi d'une partie très expressive, tout à fait dans le style de Beethoven, contenant des recherches harmoniques extrêmement audacieuses pour leur époque ;

II. *Adagio,* mesuré, au ton de *LA naturel majeur,* qui réalise le maximum d'éloignement possible dans l'ordre des quintes, et n'a aucune affinité avec le ton de *MI* ♭ ; il faut noter combien le style de l'auteur est en avance sur celui de son contemporain Mozart ;

III. Partie symétrique de la première et au ton principal, mais de caractère plus agogique, et écrite *sans mesure* également.

DEUXIÈME FANTAISIE, en *LA* (un peu postérieure à l'autre) :

I. Un grand *trait* libre, *sans mesure,* assez beethovénien d'allure ;

II. *Andante* mesuré, sur un rythme persistant de groupes réguliers de *cinq doubles croches* ;

III. Partie symétrique de la première, avec *traits* et *arpèges* du même style.

TROISIÈME FANTAISIE, en *UT* (1780) :

I. Par exception, quelques *mesures écrites* sont intercalées dans les *passages sans mesure* : certains changements de mouvements, avec des modulations tout à fait inusitées à cette époque, sont du style que Liszt reprendra plus tard dans ses *Rapsodies Hongroises* ; une sorte de grand *récit,* écrit en mesure, dans un style de plus en plus beethovénien, complète cette première partie ;

(1) Voir II[e] liv., I[re] partie, p. 193.

II. *Andante* très expressif, en *mi*, avec dialogue et imitations des parties ; il semble s'effacer progressivement, pour se relier à la suite ;
III. Véritable retour à la première partie, présentée avec de nouvelles modulations, différentes des précédentes, mais tout aussi « avancées ».

On le voit, nous sommes en présence d'une construction nette (*a*, *b*, *c*) qui s'apparente à la forme *lied* : l'enchaînement insolite des tonalités, des harmonies et des phrases nous suggère inévitablement l'idée de quelque « programme » poétique et descriptif, que l'auteur ne nous a pas fait connaître, mais qui est de l'ordre du *Poème Symphonique*. Les étonnantes recherches harmoniques que l'on rencontre dans ces *Fantaisies* sont restées le seul exemple de ce genre, pendant de longues années, avant que l'on ose les imiter et les utiliser.

MOZART (1) est l'auteur de *deux Fantaisies*, qui sont loin d'offrir le même intérêt que celles de Ph. Emm. Bach, surtout la première, en *ré*, sorte de morceau de Sonate incomplet, où le thème reparaît à la *dominante*, comme au temps de la Sonate monothématique ; plusieurs reprises textuelles de petits fragments n'y ajoutent rien qui en accroisse la valeur.

La deuxième, dite *Grande Fantaisie*, en *ut*, que l'on se croit obligé de publier en tête de la dernière Sonate pour piano, avec laquelle elle n'a pas d'autre rapport que sa tonalité, est notablement meilleure : on y distingue *six* divisions :

I. *Adagio* : exposition du thème principal, en forme *suspensive*, d'*ut* à *si*♮ ;
II. Thème lent, avec reprises, en *RÉ* ;
III. *Allegro* formé d'une transition agogique en *la*, pour amener un nouveau thème en *LA* ;
IV. *Andantino*, autre thème en *SI* ♭ se développant sur lui-même, sans conclure ;
V. *Più Allegro*, en *sol*, formant transition modulante et ralentissant vers la fin pour la rentrée :
VI. *Adagio* du début, mais en forme *conclusive* à la *tonique*.

Pas plus que pour Ph. Emm. Bach, nous ne connaissons les raisons « extramusicales » qui motivent de telles juxtapositions inattendues de tonalités, dont Mozart moins que tout autre était coutumier : à vrai dire, il n y a guère que cela de « fantaisiste » dans cette composition.

BEETHOVEN (2) va nous ramener d'une manière plus positive dans le domaine du *Poème Symphonique*, par *trois* de ses œuvres (op. 77, 80 et 91) composées entre 1808 et 1813.

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 216.
(2) Voir IIe liv., Ire partie, p. 324.

FANTAISIE en *sol* pour piano, op. 77 (1810), divisée en *trois* parties :

I. Un *trait chromatique descendant*, qui répond évidemment à une idée poétique, conduit à des thèmes différents, qui s'exposent successivement en *sol*, *RÉ* ♭, *SI* ♭, *ré* (celui en *RÉ* ♭ est le seul qui doive reparaître par la suite) ; après ces expositions, le *trait chromatique* revient, puis une « amorce » d'un autre thème, qui ne reparaîtra pas plus que les précédents.

II. Thème lent en *LA* ♭, qui deviendra le thème principal de la Fantaisie ; puis un *Presto* en *si* ♮ (ou plutôt *ut* ♭), où nous rencontrons la plupart des formules de piano qui devinrent si chères à Mendelssohn ; retour de la phrase lente principale, pour amener le Final ;

III. Thème varié, dont le motif est fait avec les premières notes du thème lent du morceau précédent, et *sept Variations* du genre « décoratif », sans particularité : les six premières sont assez analogues à celles de la Sonate op. 111 ; la septième est interrompue par le retour du *trait chromatique descendant* (que W. de Lenz compare à « une chauve-souris ») : le thème lui-même reparaît, en *UT*, et un dernier rappel du *trait chromatique* sert de conclusion.

Avec cette *Fantaisie* disparaît le genre pour *piano* seul : dans l'œuvre suivante, exactement contemporaine sinon antérieure comme composition, nous voyons apparaître l'*orchestre*, qui deviendra essentiel au *Poème Symphonique romantique* ; mais le piano y figurera encore, tandis qu'il disparaîtra à son tour dans l'op. 91 (1813).

FANTAISIE POUR PIANO, ORCHESTRE ET CHŒURS, en *FA*, op. 80 (1808) divisée en *deux grandes parties*, exactement corrélatives l'une de l'autre et ne différant que par l'adjonction des chœurs (1) ;

Première partie : *a*) *Introduction lente* pour piano seul, avec des *traits* du genre de ceux de Ch. Ph. Emm. Bach ;

b) Entrées successives des instruments d'orchestre, sur un dessin varié et développé, qui deviendra le thème de la *Marche* ; puis exposition au piano du thème destiné à symboliser « l'harmonie entre les hommes » : ce thème est exposé une seconde fois, *par diminution* ;

c) *Adagio* en *la*, surchargé de trilles et d'ornements sans grand intérêt, avec cadence à sa *dominante* ;

d) Exposition de la grande *Marche*, dont le thème a été pressenti au début, petit développement et réexposition de la *Marche*, pour finir.

Seconde Partie : réplique complète de la première, avec adjonction des *chœurs*, agissant comme « surcroît de sonorité orchestrale » plutôt que comme personnage dramatique. Nous retrouvons ici la même *allusion harmonique* au « firmament au-dessus des étoiles », à « l'amour et

(1) Ainsi que nous l'avons signalé ci-dessus (pp. 139 et 146), en dépit de son titre, cette œuvre n'est pas autre chose qu'une première esquisse du Final de la IXe Symphonie : son intérêt est donc plutôt documentaire. Le célèbre thème (en *RÉ* dans la IXe et ici en *FA*) existe déjà dans un *lied* intitulé *Gegenliebe*, toujours affecté à la même idée poétique de « l'amour mutuel ». Il vient comme une consolation après une phrase douloureuse et triste ; dans la IXe, ce sera « la joie dans la charité entre tous les hommes » ; ici, c'est « l'harmonie entre les humains », toutes choses qui, suivant l'usage du *Poème Symphonique*, sont extérieures à la musique.

la puissance unis ensemble », par un accord subit en *MI* ♭ ; toutefois, l'effet relativement à *FA* (*deux* quintes inférieures) est beaucoup moins saisissant que dans la IXe, où il se produit par rapport à *RÉ* (*cinq* quintes inférieures ou *sept* quintes supérieures : *RÉ* ♯).

Enfin, dans cette période qui marque les hésitations de Beethoven, nous le voyons aborder exceptionnellement le véritable *Poème Symphonique orchestral*, en sacrifiant à l'engouement d'alors pour les « batailles musicales ». *La Victoire de Wellington à la Bataille de Vittoria*, op. 91, est dédiée au prince régent d'Angleterre, en 1813 ; c'est peut-être la plus « fantaisiste » de ces trois œuvres. On y entend le thème célèbre *Malborough s'en va-t-en guerre...* d'abord à la basse, en *UT*, puis plus loin en *si*, sans doute à cause de la « défaite » (?) ; à la fin, c'est le chant du *God save the King* qui éclate triomphalement pour annoncer la victoire, après les successions tonales les plus contraires aux habitudes de l'auteur.

Il serait fastidieux de citer d'autres « batailles », dans le goût de celle de **DUSSEK** (1), dont le titre seul est bien « un poème » : « *Combat naval pour piano ou la défaite totale de la grande flotte hollandaise par l'amiral Duncan, en 1797* ». Batailles et Fantaisies allaient avoir le même sort : quelque dix ans plus tard, on n'en parlait plus guère. C'est à peine si de rares tentatives pour rendre à ce genre et surtout à ce titre si déprécié un peu de leur « honorabilité » primitive apparaissent çà et là, au milieu d'une véritable avalanche de *Fantaisies sur des Airs d'Opéras*, rivalisant comme quantité et comme qualité avec les *Variations* de l'abbé Gelinek (2).

Franz LISZT, l'un des créateurs du *Poème Symphonique orchestral* (voir ci-après, p. 318) a écrit également, outre une vingtaine de *Rapsodies* plus ou moins hongroises, plusieurs *Fantaisies*, dont l'une des plus connues est dédiée à Lamartine et porte, comme indication de mouvement : « avec un profond sentiment d'ennui ». L'œuvre qu'il intitule *Sonate* est aussi une *Fantaisie* dans le genre dramatique, ainsi que nous l'avons dit (3).

SCHUMANN (4) est l'auteur d'une *Fantaisie en UT*, pour piano, en trois parties, dédiée à Liszt, et pleine de thèmes exquis, dont le désordre tonal diminue souvent l'intérêt, par des redites malheureuses.

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 393.
(2) Voir IIe liv., Ire partie, p. 464.
(3) Voir IIe liv., Ire partie, note de la page 422.
(4) Voir IIe liv., Ire partie, p. 411.

CHOPIN (1) a laissé une *Fantaisie* en *fa*, qui porte la trace de son génie pianistique, mais dont les plus magnifiques interprètes ne réussissent pas à dissimuler les inutiles longueurs.

De nos jours même, on pourrait encore citer la *Fantaisie sur des Chants populaires Basques* de **Charles BORDES**, et un autre essai dont nous donnons ci-dessous le plan résumé, mais plutôt avec l'idée de montrer pourquoi nous ne recommandons pas ce genre de musique aux jeunes compositeurs.

Vincent d'INDY (2), *Fantaisie pour hautbois et orchestre* (op. 31), sorte de *Rapsodie de quatre thèmes*, presque tous d'allure populaire :

I. *Introduction lente* par les éléments du premier thème, puis exposition du thème lui-même par le hautbois, suivi d'une seconde phrase très modulante et d'un complément destiné à devenir la conclusion de l'œuvre ;
II. Thème populaire en *sol*, très agogique, terminé par un fragment du premier thème ;
III. Troisième thème, d'ordre « fantaisiste », offrant une combinaison avec le premier, au hautbois ;
IV. Quatrième et dernier thème, très simple et d'allure populaire ; petit développement et rentrée du hautbois sur une Variation du premier thème ; conduit et troisième thème, en *re*, à la basse, combiné avec le premier à la partie supérieure ; dernière apparition du quatrième thème, combiné avec le premier et ramenant la phrase de l'Introduction, destinée à devenir la conclusion de toute la ***Fantaisie***.

6. LE POÈME SYMPHONIQUE ORCHESTRAL (XIXe SIÈCLE).

Comme on vient de le voir, le principe de la subordination de la musique à une idée étrangère (pittoresque, poétique, littéraire) est aussi ancien que la musique elle-même. Il est donc vrai que le genre auquel on devait donner plus tard le nom de *Poème Symphonique* a existé de tout temps. Toutefois, s'il y eut une époque particulièrement propice à l'éclosion de ces œuvres « échappant aux lois normales de la composition », ce fut à coup sûr l'époque du Romantisme : le même courant d'idées qui, vers 1830, voyait dans toute impression personnelle un prétexte à littérature, devait conduire naturellement à voir aussi dans la littérature un prétexte à musique. L'enrichissement récent des sonorités de l'orchestre arrivait à point nommé pour se mettre au service de ce « verbalisme » des écrivains, plus préoccupés eux aussi de

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 407.
(2) Voir IIe liv., Ire partie, p. 428.

sonorités, d'images, d'effets ou de fleurs de rhétorique, que de pensées claires et logiques : ici et là, même tendance, dont le terme final allait être de nos jours cette véritable « instrumentation du vide », dont on trouverait trop d'exemples autour de nous.

Il était dans l'ordre normal des choses que le *Poème Symphonique* fût à la fois *romantique* et *orchestral* ; et que le grand artiste qui personnifie ce genre musical se trouvât doué, en même temps, de la plus admirable maîtrise de l'orchestre et de la plus complète indiscipline de la composition.

Hector Berlioz n'est pas, quoi qu'on en ait dit, le créateur du *Poème Symphonique* ; mais il en est le rénovateur incontesté, le véritable initiateur de ce nouvel état orchestral, dont il n'y eut avant lui que des essais rudimentaires. Tout ce qui, dans l'œuvre de ce maître, n'appartient pas au Drame lyrique proprement dit, est de l'ordre du *Poème Symphonique*, c'est-à-dire soumis aux exigences d'une idée extra-musicale. Assurément, nous devons reconnaître en cela l'effet d'une orientation naturelle de son génie, de sa culture éminemment « romantique », de ses goûts personnels : mais on peut se demander si cette explication toute sentimentale ne serait pas un simple prétexte donné à une considération d'un autre ordre, à savoir la simple constatation de sa propre ignorance en matière de composition et de construction, comme aussi la croyance, trop répandue à cette époque et même depuis, qu'un enseignement de ces matières est impossible et inutile. Sa formation technique était, de son propre aveu (1), des plus rudimentaires : ses biographes ont coutume de nous dire qu'il pouvait s'en passer ; il n'est pas certain que ce fût là son avis, surtout en avançant en âge. Nous pensons au contraire qu'il sentit cruellement cette lacune de son éducation première, et qu'il fut poussé à se laisser guider par un « programme », parce qu'il ne possédait pas les moyens techniques qui lui eussent permis de s'en passer. Alors que nous avons vu Beethoven s'essayer prudemment dans une imitation exacte des formes symphoniques léguées par ses devanciers, avant de demander à son génie toujours logique quelque tentative d'innovation fondée sur l'expérience, nous verrons au contraire Berlioz accepter sans contrôle (ou plutôt faute de contrôle) les suggestions souvent désordonnées de ses facultés

(1) Adrien Barthe, qui fut professeur d'harmonie du Conservatoire du temps d'Ambroise Thomas, racontait à ses élèves que, dans son jeune temps (vers 1850), il allait régulièrement chez Berlioz pour « travailler » avec lui. Le travail consistait à écouter les airs que chantait ou sifflait Berlioz, à les écrire pour lui, et à choisir les harmonies qui leur convenaient le mieux, pour les réaliser ensuite correctement ; toutes choses dont l'auteur de la *Damnation de Faust* se savait tout à fait incapable ; il en convenait d'ailleurs avec la plus touchante simplicité. A. S.

inventives ; et son œuvre n'est pas toujours bien servie, loin de là, par ce défaut de discernement dû surtout à son ignorance. Aussi, tout en admirant les magnifiques élans que l'on y rencontre, nous ne pouvons les considérer comme des modèles à imiter ; car il y a toujours quelque présomption à s'imaginer que l'on possède les qualités de génie suffisantes pour combler les déficiences du savoir. Cette illusion se manifeste, plus ou moins consciemment, chez la plupart des imitateurs de Berlioz.

Berlioz en effet a « fait école », et c'est là précisément la raison pour laquelle il y a lieu de se demander si cette « renaissance du Poème Symphonique », qui lui est due pour la plus large part, fut ou non un avantage pour les destinées de l'art musical ? En dépit de toutes les opinions contradictoires qui ont été formulées, il faut bien reconnaître aujourd'hui que l'influence de Berlioz sur la Musique Symphonique a été beaucoup plus rapide et plus profonde que celle de Wagner sur la Musique Dramatique. On ne peut se défendre de croire que la loi du « moindre effort » appliquée en matière de composition, et malgré lui peut-être, par l'auteur de la *Symphonie Fantastique*, ait été pour beaucoup dans la préférence inconsidérée que lui témoigna toute une génération de compositeurs de Poèmes Symphoniques.

Il ne saurait être question de faire ici le dénombrement de ces auteurs appartenant à « l'École de Berlioz » : nous citerons les noms de ceux qui nous semblent les plus représentatifs et leurs œuvres les plus connues.

Sans qu'il y ait, à proprement parler, une « École russe et allemande » distincte, nous citerons séparément les principaux auteurs de ces pays, qui, à leur manière, ont plus ou moins suivi Berlioz.

Enfin, nous réunirons dans une troisième catégorie ceux qui, à « l'École de Franck » pourrait-on dire, ou tout au moins à son exemple, ont tenté de réagir en sauvegardant, à travers les fantaisies du poème ou du programme, certains principes essentiels de la construction symphonique.

Hector BERLIOZ (1803 † 1869), qui occupe à juste titre la première place parmi les auteurs de cette époque, et dont nous parlerons plus longuement au Troisième Livre de ce Cours, à propos de sa musique dramatique, n'a laissé que *trois* Poèmes Symphoniques :

1° *La Symphonie Fantastique, épisode de la vie d'un artiste* (1829) : comme on peut le voir, c'est déjà un « titre-programme » et l'œuvre qu'il désigne n'est nullement une Symphonie, au sens beethovénien qui est maintenant le seul légitime pour ce mot ;

2° *Lélio* ou *Le Retour à la Vie* (1832), sorte de continuation de l'œuvre

précédente, mais dont le « titre-programme » n'est plus précédé du terme inexact « Symphonie » ;

3° *Roméo et Juliette* (1839), sorte d'adaptation, tantôt exclusivement instrumentale, tantôt avec chants, du drame de Shakespeare. Trois fragments, des plus importants, appartiennent nettement au *Poème Symphonique* :

a) *Fête chez Capulet* ;

b) *Scène d'Amour* ;

c) *Mort de Roméo* ;

Le célèbre *Scherzo de la Reine Mab* qui appartient à la même œuvre, est un véritable *Scherzo* de style symphonique pur ; le *Final*, avec chants, est une pièce purement dramatique avec texte. D'où il suit que l'ensemble manque d'équilibre et d'unité ; il y a toutefois quelque intérêt à examiner la construction plutôt défectueuse des *trois fragments symphoniques* :

a) *FÊTE CHEZ CAPULET* : scène divisée en *trois* sections :

I. Sorte de *récit* instrumental où l'on retrouve le motif de la *fête* exposé antérieurement ; puis un motif descriptif (en *FA*), affecté sans doute au *paysage*, et dans lequel s'étale l'inhabileté d'écriture de l'auteur ; un nouveau thème (en *LA ♭*), dont la signification n'est pas très claire, intervient et ramène le thème en *FA*, auquel vient s'adjoindre une esquisse du motif principal de la *Scène d'Amour* ; les bruits de la fête s'éteignent peu à peu, comme s'ils étaient le commentaire de « jeux de scène ».

II. Thème de Roméo, en *UT*, assez quelconque, suivi d'une transition agogique, tirée des thèmes de la fête.

III. *Allegro* en *FA*, fait de thèmes nouveaux, sans forme déterminée : d'abord un motif de style très italien (mieux harmonisé que les précédents) ; puis un air de ballet, dont l'orchestre est charmant, et une reprise du thème « italien », le tout sans modulation ; enfin une superposition assez « récalcitrante » de ces deux motifs, immuablement en *FA*. On voit ici à tout instant la maladresse de l'auteur dans le domaine des modulations : des velléités d'entrées fuguées, bientôt abandonnées, des effets de « grosses basses » dont la raison nous échappe, et, pour conclure, le thème de Roméo enchaîné à une *Coda* de style très italien aussi, mais non du meilleur. Toute véritable gradation d'intérêt est absente, et l'on sent l'inutilité des efforts de l'auteur pour y suppléer.

b) *SCÈNE D'AMOUR* divisée aussi en *trois* sections ;

I. Sorte de « paysage orchestral » en *LA*, pour préparer l'entrée du thème de Roméo, provenant de la première partie ;

II. Court dialogue entre la flûte et le hautbois, préludant à l'apparition de Juliette, représentée par un gracieux motif de clarinette. Un vrai dialogue s'engage : interruption de Roméo (violoncelle), réponse de Juliette (clarinette) ; puis un thème nouveau, sans explication plausible, et un ensemble des deux thèmes précédents, assez heureusement réalisé : le tout immuablement en *LA*. Ici intervient une sorte de divertissement conduisant à un développement terminal, dont la partie descriptive à l'orchestre est excellente ; ce développement aboutit à la *dominante*,

comme pour préparer un élément nouveau : mais cet élément fait totalement défaut, et ce sont les thèmes déjà connus qui se réexposent en *MI* trop tardivement, et reviennent une troisième fois en *LA* pour conclure. Tout ce passage est vraiment fastidieux : on sent que l'auteur comptait sur son orchestre pour retenir l'intérêt, erreur néfaste s'il en fut.

III. Ici se place un intermède scénique, auquel la scène serait indispensable : on frappe à la porte... silence... le jour arrive... et la malencontreuse modulation à la *dominante* aussi, hélas ! avec retour tardif à la *tonique* à grand renfort de *septièmes diminuées* : toute cette fin est très faible.

c) *MORT DE ROMÉO* : scène divisée en *quatre* sections :

I. Arrivée de Roméo aux tombeaux des Capulets (*mi*) et méditation du personnage, conduisant assez heureusement à la tonalité de la section suivante ;

II. Invocation de Roméo (*ut* ♯) en style assez pompeux ; puis ce que l'on pourrait appeler le « motif du poison » : l'absence de la scène donne à tout ce qui suit un caractère puéril, sinon ridicule ;

III. Réveil de Juliette (*LA*) : c'est un effet suraigu de tout l'orchestre, plus curieux que musical ;

IV. Agonie et mort de Roméo : Juliette s'empoisonne également ; tout ceci est censé représenté par des effets d'orchestre, de *septièmes diminuées*, etc., avec retours de plus en plus intempestifs à la *tonique*.

Franz LISZT (1811 † 1886), dont nous avons plusieurs fois rencontré le nom dans cet Ouvrage, fut par-dessus tout un génial virtuose du piano, égalé bien rarement depuis, mais jamais dépassé. On connaît sa vie plus que mouvementée et sa prodigieuse faculté de travail : beaucoup plus instruit que Berlioz en toutes choses et surtout dans la technique de son art, il lui est redevable en retour d'une bonne part de son habileté orchestrale, comme aussi de son orientation vers la « musique à programme ». Il nous a dit lui-même l'impression ineffaçable qu'il avait remportée de l'audition de *Lélio*, en 1832, et les conséquences tout à fait « romantiques » qu'il avait cru pouvoir en tirer. Émerveillé de cette application minutieuse de la musique à un programme littéraire, il y vit un enrichissement et considéra dorénavant comme un immense progrès la suppression de toute continuité logique dans la construction de ses ouvrages. Approuvant avec toute la passion dont il était susceptible les idées de Berlioz sur l'art « libre » et affranchi de toute contrainte, il chercha dans l'improvisation le secret de la vraie composition, sans s'apercevoir que c'était précisément tout le contraire. Il nous souvient même, que, lors de l'un de nos séjours auprès de lui à Weimar, en 1873, il nous fit cette étrange déclaration qu'il aspirait à la « suppression de la tonalité ». Nous laissons à penser quelle réaction ce propos subversif pouvait provoquer dans l'esprit du jeune élève du « père Franck » qui l'écoutait ! « La structure tonale est le principe fondamental et vital de toute œuvre de musique », nous

avait dit maintes fois déjà notre bon maître : aussi, malgré l'immense prestige de notre illustre interlocuteur de Weimar, nous pensâmes aussitôt qu'il « allait un peu fort », et que le vieux professeur du boulevard Saint-Michel avait tout de même raison contre lui.

Combien n'en sommes-nous pas plus convaincus encore aujourd'hui, après plus d'un demi-siècle au cours duquel l'application de cette thèse antimusicale a été tentée tant de fois, et toujours avec le même succès immédiat, aboutissant immanquablement à l'oubli, sinon à un juste mépris.

Les diverses *Fantaisies* de Liszt, que nous avons citées précédemment (p. 313) jusques et y compris celle qu'il intitule *Sonate*, pourraient tout aussi bien figurer parmi ses *Poèmes Symphoniques*, car il n'y a, entre celles-là et ceux-ci, aucune différence spécifique. Si nous avons préféré les mentionner avec les *Fantaisies* proprement dites, encore qu'elles soient bien loin du genre que Ph. Emm. Bach désignait du même nom, c'est parce que le *Poème Symphonique orchestral* est plus particulièrement cher à Liszt, son véritable « parrain », pourrions-nous dire ; il semble bien, en effet, avoir été le premier à employer l'expression *Symphonische Dichtung*, encore inusitée par Berlioz ; et il en fait usage pour les *douze* ouvrages suivants, qu'il écrivit, entre 1847 et 1860, dans cette même ville de Weimar, où il nous était réservé de le connaître un jour :

1° *Ce que l'on entend sur la Montagne* (1847), d'après Victor Hugo.

2° *Torquato Tasso* (1849), qu'il nous semble juste de considérer comme le plus représentatif des qualités et des défauts de son auteur ; ce poème peut être divisé en *huit* sections, dont *deux* ne sont que des redites :

I. *Lamento*, thème en *ut*, qui se répète à plusieurs reprises, suivant l'usage cher à Liszt, et donne l'impression que « quelque chose va commencer » ;

II. *Allegro*, dont les harmonies *neutres* de *septième diminuée* effacent presque complètement la tonalité ;

III. Reprise du *Lamento* et *Adagio* : le thème, à la clarinette basse, est fait d'une première période avec répétition (*a*), d'une seconde période (*b*) et d'une reprise de la période *a*, formant une phrase *lied* normale ;

IV. *Développement* de cette phrase, aux trompettes, dans le ton de *mi*, difficile à justifier ici ;

V. *Le Tasse à la Cour de Ferrare*, représenté par un Menuet en *fa* ♯, dont les motifs sont assez pauvres, et qu'une combinaison des deux motifs n'enrichit pas beaucoup ;

VI. Reprise du *développement*, qui module perpétuellement et ramène l'*Allegro* (II) avec ses harmonies de *septième diminuée* : l'orchestre est particulièrement intéressant ;

VII. Reprise du *Lamento* (I et III), avec *conduit* pour enchaîner à la conclusion ;

VIII. *Le Triomphe*, thème en UT assez commun, qui se répète quatre fois consécutivement.

3° *Les Préludes*, d'après la poésie de Lamartine;
4° *Orphée*, l'un des meilleurs de tous les Poèmes de Liszt;
5° *Prométhée*;
6° *Mazeppa*, d'après Victor Hugo ;
7° *Festklänge* (Bruits de fête) ;
8° *Héroïde funèbre*, à la mémoire des guerriers hongrois ;
9° *Ungaria*, sur des thèmes populaires hongrois ;
10° *Hamlet*, d'après Shakespeare;
11° *Hunnenschlacht* (Bataille des Huns) ;
12° *Die Ideale*.

Enfin une treizième œuvre, très postérieure aux précédentes, qui fut exécutée à Bayreuth, en 1883, et inspirée, dit-on, par un dessin du prince Witcki : *Du Berceau au Tombeau*.

On pourrait y ajouter, bien que ce soit de la musique de piano, les deux recueils intitulés *Années de Pèlerinages* et *Harmonies poétiques et religieuses*, qui sont très nettement descriptifs.

L'œuvre musicale de Liszt a vieilli beaucoup plus vite que d'autres qui lui sont très antérieures : la faible qualité des idées et la pauvreté des développements, procédant par redites transposées textuellement, en sont la cause, mais aussi et surtout l'absence de forme et de construction tonale, c'est-à-dire en définitive l'application du principe même du Poème Symphonique : la subordination au « programme littéraire ». Certaines recherches harmoniques, souvent outrées, ne compensent pas ces défauts; rien ne date plus vite qu'une harmonie surchargée que l'on croit nouvelle ou « moderne » ; on ne compose pas *sur* des harmonies ou *pour* elles, mais *avec* elles : la force de la composition est ailleurs. On ne compose pas davantage *pour* l'orchestre : beaucoup de découvertes instrumentales sont certainement dues à Liszt et à Berlioz; qui s'en souviendrait, si on ne les retrouvait pas dans ce que l'on est convenu d'appeler « l'orchestre wagnérien », alors que c'est plutôt la *musique* de Wagner *dans l'orchestre* de Liszt et de Berlioz ?

Camille SAINT-SAËNS (1) est certainement, parmi nos contemporains, le plus représentatif de la « filiation Berlioz » en matière de Poème Symphonique : les *quatre* œuvres de ce genre qu'il a produites entre 1873 et 1877 se ressentent également de l'influence de Liszt, peut-être par un sentiment d'instinctive reconnaissance pour toutes les bontés dont il avait été l'objet de la part du vieux maître de Weimar. Ce sont du reste ses meilleures œuvres : l'émotion poétique qui lui est suggérée par le « programme » y supplée assez heureusement à la nature peu expansive du musicien.

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 427.

De ces quatre Poèmes (*Le Rouet d'Omphale*, op. 31, 1873 ; — *Phaéton*, op. 39, 1874 ; — *La Danse macabre*, op. 40, 1875 ; — *La Jeunesse d'Hercule*, op. 59, 1877), c'est le deuxième, *Phaéton*, qui contient le plus de choses intéressantes.

PHAÉTON : Poème Symphonique en *deux* grandes sections, qui se subdivisent l'une et l'autre en *trois* fragments :

Ire section. — *a*) *Introduction* exposant le thème allégorique de la « catastrophe » de Phaéton ;

b) *Exposition* dans la forme Sonate : le *premier thème* en *UT* représentant le galop des chevaux, d'abord tranquille puis peu à peu désordonné, devient l'élément principal de tout le Poème ; exposé deux fois, il module à la *dominante SOL*, où s'expose le *second thème*, court et plutôt accessoire, concluant à la *tonique* ;

c) Rappel du premier thème, en *UT*: son rythme en *triolets* marque d'une manière très heureuse le changement d'allure des chevaux; un *développement* assez court des deux thèmes exposés achève cette partie.

IIe section. — *d*) Exposition d'un *troisieme thème*, en *MI* ♭, tonalité fort bien choisie, en raison de son affinité avec le ton principal : ce thème, d'un tout autre caractère, paraît lié à l'idée de la « splendeur du soleil » et reparaîtra à la fin ;

e) Rappel de la *seconde idée* du début, dans la tonalité de *MI* ♭, puis de la *première idée*, avec une nouvelle modification du rythme du « galop des chevaux » faisant pressentir la « catastrophe » ;

f) Chute de Phaéton : retour au ton principal *UT* par le *second thème* d'abord, puis par le *troisième* ; déchaînement violent de tout l'orchestre, sur un simple *accord de sixte* : c'est l'effondrement ; le *second thème*, alangui, symbolise la mort de Phaéton, tandis que la « splendeur du soleil », *troisième thème*, éclate une dernière fois.

On peut voir par cette rapide analyse que nous sommes en présence d'une véritable « construction », autrement solide et raisonnée que celles de Berlioz et de Liszt : la forte armature du type Sonate maintient la cohésion des éléments thématiques et supplée à leur qualité musicale souvent assez ordinaire.

Gustave CHARPENTIER (1860), dans ses *Impressions d'Italie*, se réclame assurément de la même École, le souci des sonorités d'orchestre prenant toujours le pas sur la construction thématique.

Claude DEBUSSY (1862 † 1918), dont nous avons signalé (p. 270) l'intéressant Quatuor, tout en suivant toujours la même tendance exclusivement descriptive, a notablement rehaussé, au contraire, le genre du Poème Symphonique, par la qualité supérieure des thèmes et de toute la « musique ». Le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*

(1894), les trois *Nocturnes* (1899) et d'autres œuvres postérieures (1) portent la marque du véritable « génie » de l'auteur, encore qu'il n'y ait pas, à proprement parler, d'« enseignement » à en recueillir, au point de vue de la composition.

Il faut remarquer que cette orientation éminemment romantique vers le Poème symphonique, due à la valeur de l'authentique Français Berlioz, s'est propagée surtout à l'étranger, et principalement en Russie, puis en Allemagne. C'est donc dans ces deux nations qu'il y a lieu de signaler les principaux représentants de cette sorte de « filiation Berlioz-Liszt », dont nous venons de parler, avant de clore ce chapitre par les noms de ceux qui dans notre pays s'en sont nettement séparés.
Les Russes sont les premiers en date : pénétrés de l'idée que la *Chanson populaire* est le fondement de l'art musical, ils lui empruntent ce qu'ils appellent leurs « thèmes » ; mais ceux-ci se réduisent pour la plupart à un motif initial de quelques notes, qu'ils traitent d'ailleurs fort habilement. Déjà, nous avons vu Liszt s'engager dans cette voie : on pourrait donc rattacher plus particulièrement les Russes à cette sorte d' « École de Weimar », laquelle n'en dérive pas moins en ligne directe de Berlioz. Cette brièveté des thèmes nous a toujours paru une infériorité ; le malheur veut que beaucoup de compositeurs l'aient considérée comme un progrès. Depuis les dernières années du XIXe siècle, notamment, la fâcheuse croyance au « beau morceau » fait sur un « tout petit motif » nous a valu l'éclosion d'une foule d'œuvres, dont c'est précisément là, à nos yeux, le défaut capital.

BALAKIREW (1837 † 1910) est l'aîné de cette pléiade d'auteurs russes : son Poème Symphonique, *Thamar*, est d'une écriture d'orchestre très habile et se réclame nettement de Liszt comme modèle.

RIMSKY-KORSAKOW (voir ci-dessus, p. 196) est l'auteur de *trois* Poèmes Symphoniques : *Sadko*, qui fut d'abord orchestré deux fois en 1873 et en 1876, puis transformé en Opéra en 1897 et en 1900 ; *Antar*, orchestré deux fois, en 1877 puis en 1881 ; enfin, *Schéhérazade*, conte féerique sur des poésies russes. C'est principalement à cet auteur que l'on peut reprocher cette brièveté des motifs, qui devient fatigante à l'audition de ses œuvres, bien que leur instrumentation soit par ailleurs tout à fait réussie.

(1) Parmi celles-ci, il faut mentionner spécialement les *vingt-quatre Préludes* pour piano, qui, suivant l'exemple de beaucoup d'autres, ne « préludent » à rien du tout, mais qui sont de véritables petits *Tableaux descriptifs* ; plusieurs d'entre eux sont tout à fait charmants et peuvent être cités comme des modèles du genre.

GLAZOUNOW (voir ci-dessus, p. 158) a composé également *trois* Poèmes Symphoniques : *Stenka Razine*, op. 13 ; *La Forêt*, op. 19 ; *La Mer*, op. 28.

GILSON (1865) n'est aucunement Russe : il est né à Bruxelles, où il n'a guère cessé de résider. Son Poème Symphonique, *La Mer* (1892), s'apparente pourtant si nettement aux précédents qu'il peut être cité à cette place. Avec lui et son contemporain Glazounow, il semble du reste que la « branche russe » ait cessé de se développer, jusqu'à ces dernières années tout au moins.

STRAWINSKY (1882), dont le nom ne peut être omis, marque une tendance nouvelle, où le Poème et la Pantomime fusionnent de plus en plus étroitement, et où abondent les « trouvailles » d'orchestre, sans que disparaisse, malheureusement, l'usage russe de l'excessive brièveté des motifs thématiques.

Les Allemands, qui sont entrés un peu plus tard dans la voie du *Poème Symphonique*, y tiennent maintenant une place prépondérante : leur modèle est incontestablement Berlioz, celui de nos musiciens français qu'ils apprécient le plus et qu'ils préfèrent, peut-être parce que c'est le seul qu'ils aient vraiment étudié, depuis la mémorable reprise, en Hongrie, des *Troyens à Carthage*, sous la direction de Félix Mottl. Nous ne citerons ici que les deux noms les plus notoires parmi les contemporains, recommandables l'un et l'autre par une véritable maîtrise de l'instrumentation.

Félix WEINGÄRTNER (1863), chef d'orchestre éminent, est l'auteur d'un Poème Symphonique qu'il dit inspiré par un tableau de Böcklin, *Le Séjour des Bienheureux*. On a quelque peine à comprendre cette sorte de transposition de l'*art immobile de l'espace*, qu'est la peinture, dans l'*art mobile du temps*, qu'est la musique. Quoi qu'il en soit, l'œuvre renferme de belles pages.

Richard STRAUSS (1864), compositeur de musique dramatique dont il sera question en son temps, est aussi l'auteur de *huit* Poèmes Symphoniques : il faut remarquer que les quatre premiers tout au moins sont suffisamment ordonnés et construits symphoniquement pour pouvoir être entendus indépendamment du « programme » qu'ils commentent, ce qui montre bien une volonté de réaction contre le désordre de Berlioz et de Liszt :

1° *Aus Italien*, op. 16, assez analogue aux *Impressions d'Italie* de Gustave Charpentier, dans l'ordre pittoresque ;

2° *Don Juan* (1889) ;
3° *Macbeth* (1891) ;
4° *Tod und Verklärung* (1890), l'un des meilleurs ;
5° *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (1895) ;
6° *Ainsi parla Zarathustra* (1897) ;
7° *Don Quichotte* (1898) ;
8° *Symphonia domestica* (1904).

Comme pour tous les autres genres de musique pratiqués par les auteurs contemporains, nous ne pouvons mentionner ici que des exemples ou des spécimens, parmi ceux qui nous semblent les plus utiles à connaître, sans aucune prétention à une énumération complète, qui ne rentrerait ni dans le cadre ni dans le programme de cet Ouvrage.

Les Français, que nous mentionnons ici en dernier lieu parce qu'ils sont réellement les plus éloignés de leur compatriote Berlioz et de ses imitateurs, se réclament tous, explicitement ou non, de César Franck, par un commun souci de l'ordre dans les éléments musicaux de leurs ouvrages. Sans doute, cet ordre se concilie toujours chez eux avec le programme poétique proposé, mais jamais ces concessions nécessaires n'entraînent la véritable anarchie tonale et thématique dont Berlioz et Liszt ont donné trop d'exemples, imités ensuite par des artistes de moindre envergure. Tout en subissant l'orientation de leur temps vers le « poème » devenu « soutien de la musique », Franck et ses disciples se sont toujours efforcés d'éviter que cet « appui sur un autre art » ait pour effet une sorte d'effritement ou de « dilution » des principes symphoniques, qu'ils ont toujours considérés comme indispensables à toute composition, quelque large que soit la part laissée aux exigences du « programme littéraire ».

César FRANCK (1) est l'auteur de *trois* Poèmes Symphoniques : *Les Éolides* (1876), d'après le poème de Leconte de Lisle ; *Le Chasseur maudit*, d'après un poème de Uhland (1883); *Les Djinns*, d'après le poème de Victor Hugo (1884), pour piano solo et orchestre. Nous donnons ci-dessous le plan de la première de ces trois œuvres, comme spécimen du genre :

LES ÉOLIDES : Poème Symphonique divisé en *six* sections :
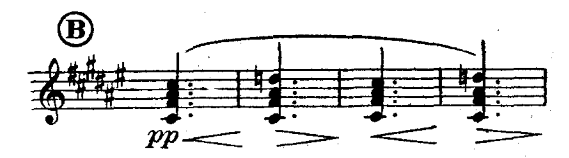
1. *Introduction* faisant connaître le thème harmonique qui deviendra la *seconde idée* (B), présenté dans les deux tonalités antagonistes qui s'opposeront dans toute l'œuvre, selon le principe cher à l'auteur : d'abord en *LA* (ton principal), puis à son « antipode » distant de *six quintes*, *MI* ♭ ;

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 422.
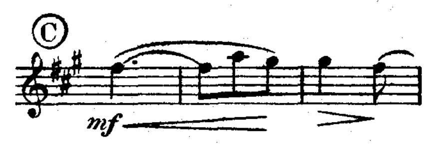
II. *Exposition* : suivant le principe de la Sonate : la *première idée* se subdivise en *trois éléments* distincts (*a' a" a'''*) :



Un *pont* assez court sépare cette première idée de la *seconde* (B) :



III. *Exposition* de la *troisième idée* (C), qui semble d'abord n'être qu'un complément de la seconde (B) dans la même tonalité (*fa* ♯), mais qui s'établira par la suite comme un thème séparé ;



IV. *Réexposition* de l'idée A, d'abord *en canon* au ton principal, *LA*, puis en *UT*, où elle est bientôt suivie de l'idée B ; *développement* des trois fragments de l'idée A, aboutissant à une exposition complète de la *troisième idée* C, au ton « opposé » de *MI* ♭ ;

V. Sorte de *lutte entre les deux tonalités* : l'idée A reparaît intégralement en *LA* ; l'idée B entre en *MI* ♭, et ce ton s'efface pour faire place à la troisième idée G, en *LA*, avec des variantes modulantes qui reviennent à *MI* ♭ ;

VI. *Développement terminal* des idées A et B, puis du rythme du *pont* ; enfin, une sorte d'allégorie musicale du dernier vers « ... *le repos et l'amour, la grâce et l'harmonie* », au moyen d'une combinaison des trois thèmes : les accords B accompagnant tour à tour la première idée A et la troisième C :

— Les sections IV, V et VI forment une espèce de *seconde grande partie*, s'opposant aux trois premières (I, II et III).

Malgré des « écarts de tonalités » que Franck ne se serait jamais permis dans une œuvre symphonique autre qu'un « poème », la composition de cette pièce est très bien combinée et d'une parfaite unité : rien n'y est laissé au hasard, comme nous l'avons vu trop souvent chez Berlioz et chez Liszt.

Henri DUPARC, dont nous étudierons les admirables *Lieder* dans notre Troisième Livre, a publié, en 1875, quelque peu avant la *Danse Macabre* de Saint-Saëns, un beau Poème Symphonique, très solidement construit, intitulé *Lénore*.

Ernest CHAUSSON (voir ci-dessus, p. 176) est l'auteur de deux Poèmes Symphoniques : *Viviane* (1883) et *Soirs de Fête* (1897) dont l'adaptation au « programme » a pour conséquence que la fin n'est pas dans la tonalité initiale.

Paul DUKAS (1) est l'auteur d'un véritable Poème Symphonique, *L'Apprenti Sorcier* (1897), qu'il qualifie *Scherzo* parce qu'il est effectivement dans cette forme, bien qu'il suive très ingénieusement les péripéties de la Ballade de Gœthe sur ce sujet ; nouvelle vérification de la tendance constructive et logique de toute cette École contemporaine, en réaction contre Berlioz, Liszt et leurs successeurs.

Vincent d'INDY (2), qui dans *Wallenstein* a utilisé la forme *Ouverture*, comme Dukas la forme *Scherzo* pour son *Apprenti Sorcier*, a abordé aussi le genre Poème Symphonique pur dans plusieurs œuvres :

1° *La Forêt enchantée*, Ballade Symphonie, op. 8 (1878) ;

2° *Saugefleurie*, Légende pour orchestre, sur une poésie de Robert de Bonnières, op. 21 (1884) ;

3° *Jour d'Eté à la Montagne*, Triptyque Symphonique, d'après des poèmes en prose de Roger de Pampelonne, op. 61 (1905) ;

4° *Souvenirs*, Poème pour orchestre (3), op. 62 (1906) ;

5° *Poème des Rivages*, Suite Symphonique en quatre parties, op. 77 (1919-1921) ;

6° *Diptyque méditerranéen*, pour orchestre, op. 87 (1925-1926).

A titre de spécimen de deux conceptions assez différentes de ce même genre, nous donnons ci-dessous, en terminant, l'analyse du deuxième de ces six poèmes, *Saugefleurie*, et celle du troisième, écrit trente ans plus tard, *Jour d'Eté à la Montagne*.

SAUGEFLEURIE : Poème Symphonique, divisé en *six* sections :

1. *Introduction* représentant, d'après le poème, un paysage avec un lac ; on entend des accords évoquant la *fatalité* qui voue la Fée Saugefleurie à un destin tragique, à la suite de ses amours avec un être humain, un certain Prince dont on entend au loin les fanfares de chasse, tandis que s'esquisse le thème affecté à la Fée elle-même : ton principal *LA* ♭ ; — cette Introduction se répète en *FA*, avec les mêmes éléments orchestrés différemment (thème de la Fée aux flûtes) et revient

(1) Voir IIe liv., Ire partie, p. 431.
(2) Voir IIe liv., Ire partie, p. 428.
(3) Pour une raison personnelle, cette œuvre évoque le thème principal d'une autre œuvre *Le Poème des Montagnes*, op. 15 (1882), laquelle n'est pas autre chose qu'un véritable *Poème Symphonique* pour piano. On doit ranger aussi dans la même catégorie les pièces descriptives intitulées *Tableaux de Voyage*, op. 33 (1889), dont quelques-unes furent orchestrées ultérieurement, op. 36 (1891).

à la *Dom.* de *LA* ♭; les harmonies du paysage reparaissent dans cette tonalité, tandis que les fanfares de chasse se rapprochent ;

II. *Exposition* en *UT* : le thème A est celui de la Chasse, le thème B celui du Prince ; mais tous les deux, contrairement aux règles de la Sonate, sont dans la même tonalité ; — le thème A s'expose de nouveau en *MI* ♭ suivi du thème B en *UT* ♭ (*SI* ♮) ; — un petit *développement* des deux thèmes termine cette partie ;

III. *Rencontre du Prince et de la Fée* : exposition complète de la *troisième idée*, esquissée dans l'Introduction, et formant une grande *phrase lied*, suivie des accords de la *fatalité* ;

IV. *Duo d'amour des deux personnages* : développement des deux thèmes A et B, dans les tonalités de *LA* ♭ et *UT* ♭ (*SI* ♮) ; — réapparition du thème C (la Fée) sous une forme plus passionnée, au ton de *FA* ♭ (*MI* ♮) qui se rattache aux deux tons du développement précédent ; — *conduit* très court (remplaçant un véritable développement symphonique qui, paraissant beaucoup trop long à cette place, fut pour cette raison supprimé par l'auteur) ;

V. *Réexposition*, corrélative de la section II ; thème A en *UT* (la Chasse, qui s'éloigne peu à peu) ; — fragments du thème C (la Fée) devenu douloureux, en *SI* ; — derniers échos du thème A au loin ;

VI. *Réexposition complète du thème* C, corrélative de la section III : les trois périodes de la *phrase lied* sont coupées par les accords de la *fatalité* : le thème est devenu froid et comme indifférent : la Fée est devenue folle et changée en fleur.
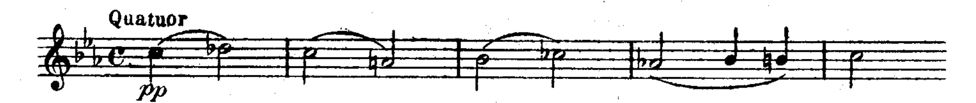
Cette sorte d'allégorie musicale avec personnages thématiques se ressent un peu des habitudes du temps où elle fut composée : de 1884 à 1906, beaucoup de choses ont changé sous ce rapport, comme on pourra s'en rendre compte par l'analyse des trois « panneaux » descriptifs qui constituent le « triptyque symphonique » du *Jour d'Été à la Montagne* (1).

I. *AURORE*. L'unité tonale de ce premier tableau est réduite à l'équivoque de la *tierce modale mi* ♭, dans le ton d'*ut naturel mineur* (La Nuit), avec le *ré* ♯, *tierce modale* de *SI naturel majeur* ou *UT* ♭ (Le Jour). La construction est nettement *binaire*, comme un morceau de Suite allant dans sa première moitié d'*ut* à *UT*, et d'*UT* à *SI* dans la seconde, sans retour au thème initial :

a) *La Nuit* : tenue générale d'*UT* à toutes les octaves du quatuor divisé, *pianissimo* ; un arpège ascendant, sans tierce, fait prévoir la clarté prochaine, tandis que l'oiseau de nuit (basson et clarinette) jette son cri sinistre ;

(1) La présence à cette place d'une étude sur le *Jour d'Été à la Montagne* pourrait surprendre ceux de nos lecteurs et amis qui savent que les leçons de notre Maître sur le *Poème Symphonique* sont antérieures de cinq ans au moins à la composition de cette œuvre. Nous tenons à rappeler ici que cette adjonction a été faite sur la demande formelle de l'Auteur, lorsque nous avons arrêté ensemble les détails de la rédaction de ce Chapitre final, au cours de notre dernière entrevue, dans sa résidence d'Agay, le 13 septembre 1931, moins de trois mois avant sa mort, survenue le 2 décembre suivant. A. S.
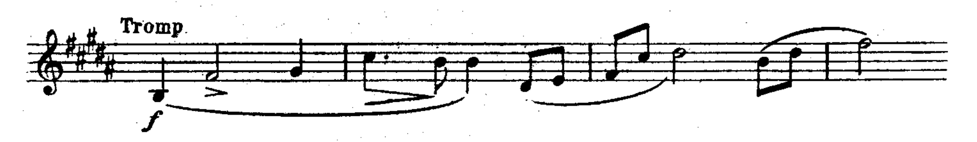
b) Développement du motif « nuageux », modulant progressivement vers la lumière :



on entend des chants d'oiseaux (flûtes, hautbois) tandis que l'agogique se resserre jusqu'à la fin de cette première partie du morceau de Suite ;

c) *Le Jour* : le « thème du Soleil » se précise peu à peu par des ***entrées en canon*** aux instruments à vent, procédant dans l'ordre des quintes, en *UT, SOL, RÉ, LA* et *MI* ;
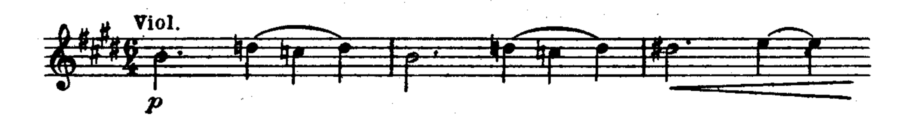
d) le ton de *SI* éclate dans un *fortissimo* d'orchestre avec le « thème du Soleil » aux trompettes :



une sorte de ***développement terminal*** fait lutter ce thème victorieusement contre un dernier retour du thème « nuageux », tandis que les chants d'oiseaux redoublent.

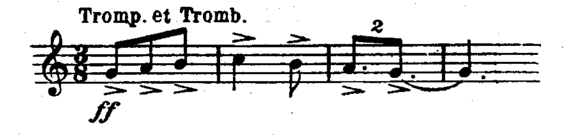
II. *JOUR* (*Après-midi sous les Pins*) : *Pièce Lente* en *MI* (*Sous-Dom.* du ton du Soleil) dont le milieu est fait par un véritable *Scherzo* en *UT*, ton initial changé de mode :

a) *Phrase lied* (*a, b, a,*) aux violons, exprimant le calme à la chaleur du jour:



cette phrase s'éteint peu à peu, et l'on entend dans le lointain le rythme de danse populaire qui deviendra le *Scherzo*, tandis que les oiseaux de nuit, dérangés dans leur sommeil diurne, font entendre leur cri lugubre (flûtes) interrompu par des rappels fragmentaires du thème initial ;

b) *Scherzo* en *UT*: sur le rythme de danse déjà préparé, on entend une chanson scandée par les trompettes et les trombones :
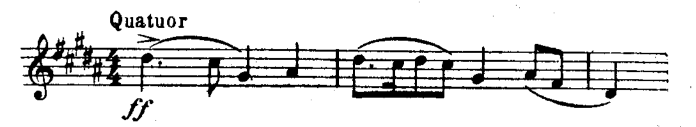


c) *Trio* du *Scherzo*, sur une autre chanson, en *RÉ* ♭, avec un rythme nouveau; puis ***réexposition*** très abrégée de la Chanson du *Scherzo* sur un troisième rythme (tambourins) ;

d) ***Réexposition*** de la ***phrase lied*** du mouvement lent en *MI*, avec des rappels du *Scherzo*, pour finir.

III. *SOIR* : Final sur les deux tonalités de la première pièce, mais en ordre inverse. Forme générale d'un *Rondeau classique* :

a) *Refrain* en *SI* : chant joyeux des paysans qui rentrent le soir, exposé au quatuor :

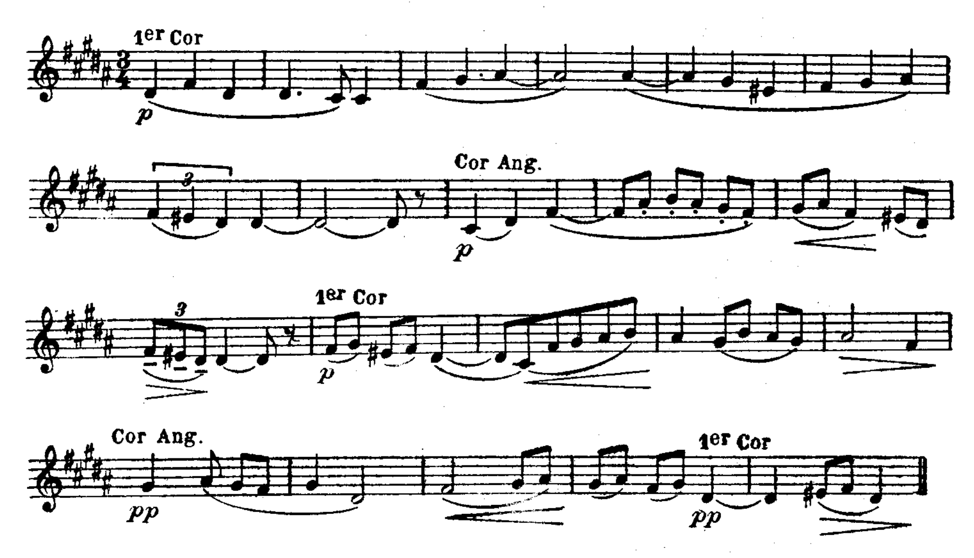


Un *pont* modulant relie ce Refrain au *Premier Couplet*, sorte de *Cantique* d'action de grâces, exposé ici en *SOL* et *par fragments* se répondant au cor anglais et aux flûtes, tandis que nous le retrouverons à la fin dans son texte exact, en *SI* ;

b) *Deuxième Refrain* au ton principal, abrégé et suivi d'un développement épisodique (analogue à celui de la forme Ouverture).

c) *Deuxième Couplet* , développement qui n'est autre que le retour par fragments des thèmes du Premier Tableau : ce sont d'abord des lambeaux du « thème du Soleil », dont la clarté décline peu à peu, puis le thème « nuageux » : les brumes du soir se lèvent, les cris des oiseaux de nuit reparaissent, et les accents recueillis du *Cantique* reviennent çà et là ;

d) *Réexposition* complète du *Cantique* formant *troisième Couplet*, mais sans redite préalable du *Refrain* : il est maintenant au ton principal *SI* et apparaît intégralement sans interruption, le premier cor et le cor anglais se partageant la mélodie avec une sonorité presque identique :



ce thème, que nous avons tenu à citer ici complètement, est la transcription exacte, sauf le rythme, d'une *Antienne grégorienne* appartenant à l'Office des 1res vêpres de la Fête de l'Assomption (1), qui se chantent la veille au soir, à la chute du jour : c'est pourquoi nous l'avons employé à cette place de notre « triptyque » ;

(1) Le texte grégorien dont nous nous sommes servis est celui de *l'Antiphonaire Bénédictin* (1897), le seul connu à l'époque où cette œuvre fut composée. Le texte de l'Édition Vaticane, paru depuis, contient quelques variantes. V. I.

e) ***Refrain*** exposé une dernière fois, comme dans le lointain ;

f) ***Développement terminal*** : retour brusque en ***ut***, par l'équivoque de la tierce ; rappel abrégé des éléments du début : la brume, la nuit (avec l'arpège *descendant*), enfin l'appel lugubre du hibou que la flûte répète une dernière fois :



En nous efforçant de maintenir cette composition dans le cadre symphonique, nous ne pensons pas avoir nui à la compréhension de son « programme descriptif » : nous avons considéré plutôt comme un avantage d'épargner par ce moyen à l'auditeur un certain sentiment d'inquiétude que nous éprouvons toujours, en ce qui nous concerne, en écoutant des œuvres où le souci de l'« idée extramusicale » a été poussé jusqu'à la suppression totale de ces « points de repère », que nous persistons à juger *indispensables* dans n'importe quelle *composition*, pour peu qu'elle prétende justifier cette appellation.

7. CONCLUSION.

Si le lecteur veut bien se reporter, en terminant, à la figure générale qui a été donnée dans l'Introduction de la Première Partie du présent Deuxième Livre (p. 13), il constatera que le « Cycle des Formes issues du RYTHME DU GESTE » est désormais achevé : il est même outrepassé en ce qui concerne l'*Ouverture* et le *Poème Symphonique*, lesquels appartiennent déjà à l'ordre dramatique ; nous avons dit les raisons de cet empiétement. Après l'étude des Formes issues du RYTHME DE LA PAROLE, qui feront l'objet du Troisième et dernier Livre du COURS DE COMPOSITION (*Madrigal dramatique*, *Opéra*, *Drame lyrique*, *Cantate* et *Oratorio*, *Aria*, *Lied*, etc.), une dernière incursion dans le domaine symphonique sera de nouveau nécessaire, car le *Ballet*, la *Pantomime* et la *Musique de Scène* sont de véritables *genres symphoniques appartenant au Drame*, de même que l'*Ouverture* et le *Poème Symphonique* sont des *genres dramatiques reliés à la Symphonie*.

Toutefois, il est aisé de se rendre compte que les genres musicaux restant encore à étudier sont en assez petit nombre et occupent, sur notre « figure circulaire », peu de place relativement au « Cycle » presque complet que nous avons parcouru dans le domaine symphonique.

A ne considérer que l'enseignement *technique* de la COMPOSITION, tout l'essentiel a été exposé dans ce Deuxième Livre que nous terminons

aujourd'hui. Car les principes de cet enseignement sont les mêmes pour l'art musical dramatique : seules les applications sont différentes. Aussi sera-ce l'Histoire de ces applications qui fera presque toute la matière du Troisième Livre, de même que l'Histoire des Formes musicales originelles, antérieures à l'organisation de notre art contemporain, formait le fond de notre Premier Livre (1).

Mais, si le domaine *technique* peut être considéré désormais comme complètement exploré, le domaine presque exclusivement *historique* de la déclamation, de la représentation scénique, du Théâtre en un mot, reste encore à parcourir tout entier, et nous pouvons dire qu'il semble assez mal connu jusqu'ici, surtout dans son époque primitive, antérieure peut-être aux plus anciennes Formes instrumentales dont nous avons parlé.

Ainsi, du point de vue historique, on eût pu prétendre qu'il fallait commencer par la Musique Dramatique : mais nous avons maintes fois reconnu que l'ordre « logique » ne coïncidait pas toujours avec l'ordre « chronologique » ; et quand nous avons entrepris, vers 1892, cette mise en ordre des Formes musicales dont le présent COURS est le résultat, il faut se souvenir que la préoccupation exclusive de ce qui tenait lieu d'enseignement de la Composition était concentré sur l'art dramatique, représenté par la préparation à la « Cantate de Concours pour le Prix de Rome ». L'idée même d'une étude de la musique symphonique était agréablement raillée dans les cénacles les plus officiels. C'est pourquoi, ainsi que nous l'avons dit à nos plus anciens élèves lors de nos premières leçons, le bon sens et l'opportunité nous faisaient un double devoir de réagir contre cette conception, singulièrement amoindrie, de l'art d'un Bach ou d'un Beethoven, en donnant la priorité aux Formes Symphoniques, ainsi que nous l'avons fait dans cet Ouvrage.

Enfin, s'il ne nous a point paru utile d'ajouter ici un APPENDICE concernant le *travail pratique de l'élève*, c'est que ce travail est sensiblement *le même* que celui que nous avons indiqué à la fin de la Première Partie de ce Livre : analyse d'œuvres et composition dans la forme des ouvrages analysés. Seuls les modèles ont changé, puisqu'il s'agit ici de Concertos, de Symphonies, de Musique de Chambre accompagnée ou non, d'Ouvertures ou de Poèmes Symphoniques.

(1) Les chapitres techniques concernant le Rythme, la Mélodie, l'Harmonie, la Tonalité, etc., dans le Premier Livre, sont, en réalité, *préalables* à la véritable étude de la Composition : c'est pourquoi, ils devaient faire l'objet, quelque vingt ans plus tard, de notre COURS DE GRAMMAIRE MUSICALE.

A. S.

Cependant, la connaissance des moyens instrumentaux nécessaires à l'élaboration de pièces de ce genre implique quelques *exercices préparatoires*, parmi lesquels nous pouvons suggérer les deux suivants :

1° transcription pour orchestre de certaines œuvres de musique classique pour piano (par exemple, le mouvement initial de la Sonate, op. 7, de Beethoven, particulièrement apte à cette opération) ;

2° même travail fait d'après la réduction au piano d'une œuvre symphonique connue ; puis, comparaison de l'orchestration de l'élève avec celle de l'auteur, après audition de l'œuvre, s'il se peut : il est rare que cette comparaison ne donne pas lieu à quelques surprises instructives.

Analyser, comparer, réfléchir, essayer, faire appel en définitive à une expérience personnelle patiemment acquise, là est la seule voie par laquelle le compositeur, en possession de tous les moyens techniques susceptibles de faire l'objet d'un enseignement, puisse espérer parvenir à cette « manière nouvelle d'exprimer des choses anciennes », qui constitue la véritable *originalité*.

Rappelons-nous toujours l'excellente formule que nous avons citée au début de ce Livre : *Composer c'est ordonner des éléments inégaux*.

Nous savons désormais en quoi consistent ces éléments, pour le musicien : des personnages thématiques déterminés, agissant selon leur caractère, dans la perspective des modulations.

La COMPOSITION MUSICALE n'est pas autre chose : mais elle doit être TOUT CELA.

FIN DU DEUXIÈME LIVRE.



TABLE DES COMPOSITEURS

DE

MUSIQUE SYMPHONIQUE

APPARTENANT A LA TROISIÈME ÉPOQUE DE L'HISTOIRE MUSICALE

ET CITÉS DANS LE PRÉSENT VOLUME (1)

---

(1) Les musiciens dont les noms sont précédés d'un astérisque (*) n'appartiennent pas à la Troisième Époque et ne figurent ici qu'à titre de *précurseurs*.
Les numéros indiqués en *caractères gras* indiquent la page où se trouvent les renseignements biographiques principaux.

S

T

V

W

(1) Les exemples musicaux extraits du *Quintette en Ré* de Gabriel Fauré (p. 206) ont été publiés avec l'autorisation de la maison G. Schirmer, éditeurs, à New-York.

(2) Les exemples musicaux extraits de la *Symphonie* (pp. 160, 162, 165), du *Trio* en fa ♯ (pp. 198, 199), du *Quintette* (p. 200), du *Quatuor* (pp. 260, 261, 263, 264), de César Franck ont été publiés avec l'autorisation de la maison Hamelle, éditeurs, à Paris.

(3) Les exemples musicaux extraits de *Les Eolides* de César Franck (p. 325), ont été publiés avec l'autorisation de la maison Enoch et Cie, éditeurs, à Paris.

(4) Les exemples musicaux extraits du *Trio* avec clarinette de Vincent d'Indy (pp. 207, 208, 209, 210) ont été publiés avec l'autorisation de la maison Hamelle, éditeurs, à Paris.

Avant de terminer le présent volume du Cours de Composition, ses auteurs et éditeurs adressent ici leurs remerciements à MM. les Éditeurs : HAMELLE, de Paris, ENOCH et Cie, de Paris, G. SCHIRMER, Inc., de New-York, pour l'obligeance avec laquelle ils ont bien voulu donner gracieusement les autorisations mentionnées au présent tableau.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION

CHAPITRE I

LE CONCERT ET LE CONCERTO A SOLISTES

Technique

Historique

CHAPITRE II

LA SYMPHONIE PROPREMENT DITE

CHAPITRE III

LA MUSIQUE DE CHAMBRE ACCOMPAGNÉE

CHAPITRE IV

LE QUATUOR A CORDES SEULES

CHAPITRE V

L'OUVERTURE SYMPHONIQUE

CHAPITRE VI

LE POÈME SYMPHONIQUE ET LA FANTAISIE



Paris. I. F. M.R.P. Mai 1948
Imprimé en France